



272

المرايا المقعرة

نحو نظرية نقدية عربية

تأليف

د. عبدالعزيز حمودة



يعيش العقل العربي منذ القرن التاسع عشر، ما يمكن أن نسميه «ثقافة الشرخ». والشرخ هنا هو التوتر المستمر بين الجذور الثقافية العربية والثقافات الغربية التي اتجه إليها المثقف العربي بعد عصر التراجع والانحطاط. وقد ازداد الشرخ اتساعا مع بداية القرن العشرين، ثم أصبح خطرا يهدد الهوية الثقافية مع التحول الحداثي في نهايته، حينما استغل البعض الرغبة الصادقة في «تحديث» العقل العربي في أعقاب هزيمة ٦٧ لينقلوا عن الحداثة الغربية في انبهار أعماهم عن «الاختلاف» و «الخطر». بل إن البعض ذهبوا، في تحمسهم للتمرد على التقليدي والمألوف، وهو جوهر الحداثة، لا إلى الدعوة إلى قطيعة معرفية مع التراث العربي فقط، بل إلى التقليل من شأنه. وهكذا جاءت إلى الوجود ثنائية «الانبهار» بمنجزات العقل الغربي و«احتقار» منجزات العقل العربي. كأنهم وضعوا التراث العربي أمام «مرايا مقعرة» صغَّرت من حجمه وقللت من شأنه.

وتحاول الدراسة الحالية رد الاعتبار للبلاغة العربية بوضعها أمام «مرايا عادية» تعكس الحجم الحقيقي لإنجازات العقل العربي دون مبالغة جوفاء أو تحقير مجحف. وتخلص الدراسة، عن طريق قراءة جديدة للتراث البلاغي العربي، قراءة لا تهدف إلى تأسيس شرعية الحاضر الحداثي، كما فعل البعض، بل شرعية التراث ذاته، تخلص إلى أن البلاغة العربية قدمت نظرية لغوية ونظرية أدبية تشهدان بعبقرية العقل العربي. ثم إنهما، لو لم يمارس الحداثيون شعار القطيعة مع التراث، كان من الممكن تطويرهما إلى مدرستين لا تقلان تكاملا ونضجا عن المدارس اللغوية والأدبية الغربية التي انبهر بها البعض طوال القرن العشرين. إن القراءة الحالية تثبت أنه لا تكاد توجد قضية لغوية أو أدبية حديثة أو معاصرة لم تتوقف عندها البلاغة العربية في عصرها الذهبي، وبصورة مثيرة للإعجاب والعجب.



ردمك ٩٩٩٠٦-٠-٠٦٣-٥

ISBN 99906 - 0 - 063 - 5



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923-1990

272

المرايا المقعرة

نحو نظرية نقدية عربية

تأليف:
د. عبدالعزيز حمودة



أغسطس 2001



سلسلة شهرية يصدرها
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

سعر النسخة

الكويت ودول الخليج	دينار كويتي
الدول العربية	ما يعادل دولارا أميركيا
خارج الوطن العربي	أربعة دولارات أميركية

الاشتراكات

دولة الكويت

للأفراد	15 د.ك
للمؤسسات	25 د.ك

دول الخليج

للأفراد	17 د.ك
للمؤسسات	30 د.ك

الدول العربية

للأفراد	25 دولارا أميركيا
للمؤسسات	50 دولارا أميركيا

خارج الوطن العربي

للأفراد	50 دولارا أميركيا
للمؤسسات	100 دولارا أميركيا

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وترسل على العنوان التالي:

السيد الأمين العام
للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص.ب: 28613 ـ الصفاة ـ الرمز البريدي 13147
دولة الكويت

الموقع على الإنترنت:
www.kuwait culture.org.kw

ISBN 99906-0-063-5

المرايا المقعرة

نحو نظرية نقدية عربية

طبع من هذا الكتاب أربعون ألف نسخة
مطابع الوطن - الكويت

جمادى الأولى ١٤٢٢ - أغسطس ٢٠٠١

المحتوى

المحتوى
المحتوى

تمهيد المرايا المقعرة

لماذا المرايا المقعرة هذه المرة؟ هل هو غرام بالمرايا والمخايلة؟ أم هو محاولة للاستفادة من الضجة النقدية التي أثارها الكتاب السابق «**المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك**»؟

سوف تقول بعض الآراء بالرأي الأخير بالقطع. وقبل تقديم السبب الحقيقي لاختيار العنوان الجديد وظروف اختياره ثم دلالته الحقيقية في سياق الدراسة الجديد، دعوني أقول في الرد على الاعتراض المحتمل إن من حقي كمؤلف للكتابين أن أتعمد الاستفادة، إلى أقصى درجة ممكنة، من الضجة النقدية التي أثارها كتابي السابق حول الموقف النقدي الذي اتخذته من المدارس النقدية الحداثية وما بعد الحداثية الغربية. فهذا حقي المشروع الذي لا يستطيع أحد إنكاره علي. وعلى الرغم من ذلك الحق الصريح، فإنه لم يكن وراء اختيار العنوان الجديد. بل إنني ترددت كثيرا قبل

«كان التراث بالنسبة لكثير من الحداثيين العرب أمرا من شؤون الماضي،... بهذا وضعنا تراثنا البلاغي أمام مرايا مقعرة، صغرت من حجمه، وقللت من شأن إنجازات العقل العربي»

المؤلف

الاستقرار النهائي عليه بسبب ذلك الاعتراض السطحي المحتمل. وأعترف أيضا بأن عنوان الكتاب كان معي منذ البداية، وفرض نفسه على الدراسة فرضا حتى قبل أن أخط السطر الأول منها، بعكس ما حدث مع عنوان الدراسة السابقة. إن ظروف اختيار العنوان الجديد ودلالته أهم بكثير من أي محاولة مبتذلة للاستفادة من الضجة التي أثارها الكتاب السابق.

منذ ظهر **المرايا المحدبة** حاصرتني الأسئلة، من أناس أعرفهم وآخرين لم أكن قد التقيت بهم في حياتي حتى ظهور ذلك الكتاب المشكلة: وماذا بعد **المرايا المحدبة**؟ ماذا بعد أن رفضت المشروعات والاستراتيجيات التي أفرزها فكر الحداثة الغربية وما بعدها؟ وهل لديك بديل تقدمه، إذ لا يكفي أن ترفض النقل أو الأخذ أو الاستعارة من الثقافة الغربية وعنها ثم تقف متفرجا؟ وقد كانت لكل هذه الأسئلة وجاهتها التي لم أستطع المراوغة في مواجهتها. ليس طويلا على كل حال.

كان الجدل الذي أثارته الدراسة قد فتح عيني على حقيقة مؤسِّية، وهي أننا وصلنا إلى أحادية في الرأي انفردت بالساحة النقدية لسنوات أوصلت أصحابها إلى مرحلة رفض الاختلاف. وحق الاختلاف هو فقط ما مارسته في **المرايا المحدبة**، لا أكثر ولا أقل. وكنت حريصا على تأكيد أن رفضي لإفرازات الحداثة الغربية ليس أكثر من ممارسة حق الاختلاف، ولا يعني بالضرورة صحة مقولاتي أو خطأ مقولات الآخرين. بل وصل الأمر إلى حد اتهام مؤلف **المرايا المحدبة** بسوء النية. وكانت تلك في الواقع أول مرة أسمع أو أقرأ فيها وصف الاختلاف في الرأي بسوء النية. وكأن على الناقد، قبل أن يختلف، أن يقدم للآخرين شهادة حسن نية قبل أن يمارس ذلك الحق! لم أقرأ مثلا أن ناقدا حداثيا أو بعد حداثي غربيا اتهم «جون إليس» بسوء النية، حينما نسف في قسوة نقدية بالغة الحدة أسس التفكيك والتلقي في كتابه **نقد التفكيك** **Against Deconstruction**. كان المصطلح في حقيقة الأمر نحتا عربيا أصيلا! كان موقفي المبدئي في المؤلف السابق أن الحداثيين، في **بلاد النشأة وفي العالم العربي على السواء**، وقفوا أمام

مرايا محدبة زادت من أحجامهم وضخمتها،وحينما طالت وقفتهم أمام تلك المرايا صدقوا في نهاية الأمر أن إنجازاتهم النقدية بهذا الحجم المتضخم، وعلى غير الحقيقة. وبعيدا عن الغضب الذي أثارته الصورة عند بعض الحداثيين العرب فإن المقولة في جوهرها لم تكن جديدة، أو تهمة ابتدعها مؤلف **المرايا المحدبة** آنذاك. فالقول بأن البنيويين والتفكيكيين بالغوا في تقدير حجم إنجازاتهم قول يتفق عليه كل من نقضوا الاتجاهين في الغرب. لكن أخطر ما وشت به تلك الدراسة، وكان يجب أن أكون أكثر جرأة في تأكيده وأقل تأدبا، هو أن النقل عن الحداثة الغربية يفتح الطريق أمام التبعية الثقافية ثم يكرسها. ثم إننا نرتكب إثما لايغتفر حينما ننقل المصطلح النقدي الغربي، وهو مصطلح فلسفي بالدرجة الأولى، بكل عوالقه المعرفية إلى ثقافة مختلفة هي الثقافة العربية دون إدراك للاختلاف.

في ظل حصار الأسئلة التي واجهتني في الشهور التالية لصدور المرايا المحدبة بدأت فعلا في التفكير في البديل الذي طاردني الجميع بضرورة البحث عنه. وكان من الضروري أن يكون البديل عربيا. كانت المقدمات التي اعتمدت عليها في تلك الدراسة تشير جميعا إلى اتجاه واحد: البديل العربي القومي. وبدأت عملية البحث عن البديل في التراث البلاغي العربي. وقضيت عامين كاملين أقرأ بنهم غريب أعمال البلاغيين العرب في العصر الذهبي، ابتداء بالجاحظ وانتهاء بحازم القرطاجني. وتزامنت تلك العودة إلى التراث مع قراءة أكثر اتساعا للحداثيين العرب. وهالني ما قرأت من سوء الفهم وأخطاء النقل. وهالني أكثر الواقع الجديد. واقع الجيل الثاني من الحداثيين العرب الذين ابتعدوا أكثر وأكثر عن الأصول الغربية للحداثة. واعتمدوا أكثر على عمليات نقل وترجمة غير دقيقة، وهكذا ابتعدوا عن حقيقة الحداثة وما بعدها بخطوتين، تماما كما يحدث على السلم الأفلاطوني. هذا الواقع هو ما جعلني أشعر بضرورة تخصيص الجزء الأول القصير من الدراسة الحالية له.

لكن عودتي إلى تراث البلاغة العربية في عصرها الذهبي لم يكن سهلا لأسباب مختلفة. كان السؤال الذي ألح علي كثيرا هو: ماذا

أستطيع أن أضيف إلى الدراسات المتميزة للتراث التي قام بها جيل من النقاد الكبار مثل عز الدين إسماعيل وشكري عياد ومحمد عابد الجابري وجابر عصفور وآخرين غيرهم؟ لكنني كنت أشعر طوال الوقت بأن الإجابة موجودة في التراث البلاغي العربي، وأن البديل هناك ولابد من العثور عليه. من ناحية أخرى، لا أخفي على القارئ أنني وجدت نفسي أعيش مفارقة غريبة وخاصة: لقد وجدت نفسي، أنا الذي بدأت حياتي العلمية داخل بيت الثقافة الغربية، وأكملت دراساتي العليا في الأدبين الإنجليزي والأمريكي. وجدت نفسي في هذه المرحلة من حياتي أعود إلى حظيرة الفكر العربي القديم، في حركة معاكسة تماما لحركة بعض كبار الحداثيين العرب. أقول ذلك راجيا ألا يفسر على أنه تعظيم من شأن نفسي أو تقليل من شأن الآخرين الذين كان بعضهم أساتذه لي بأكثر من معنى، وقدموا للثقافة العربية خدمات لا يمكن لأي «سوء نية» أن يقلل من شأنها. لكنني أبدا لم أشعر بالدونية، وإن كنت قد شعرت برهبة كبيرة. ثم إنني أدركت بعد بداية قراءة التراث البلاغي العربي أن بدايتي مع الآداب الغربية ربما تساعدني في تقديم قراءة أو رؤية جديدة لذلك التراث.

وقد فرضت طبيعة الدراسة وأهدافها منهجها الخاص منذ البداية. وحيث إنني لم أعد إلى التراث العربي القديم بدافع الحنين إلى الماضي أو بهدف التفاخر الأجوف بإنجازات وهمية للعقل العربي، فقد عدت إلى ذلك التراث محملا بسؤال محدد: «هل قدمت البلاغة العربية في عصرها الذهبي نظرية لغوية أو نظرية أدبية؟ أي أنني عدت إلى الماضي بحثا عن خيوط يمكن تتبعها عند «س» أو «ص» من البلاغيين العرب، خيوط إذا استطعت عزلها وتخليصها من بعض التداخلات المحتملة والقائمة بالفعل، يمكن جدلها مع خيوط أخرى لتكوين ضفيرة نستطيع أن نسميها نظرية، أي نظرية. في ضوء ذلك الهدف لم يعد منهج الدراسة يقوم على دراسة شاملة أو متعمقة للأسماء البارزة في تاريخ البلاغة العربية، فلم يكن الهدف هو دراسة الجاحظ أو ابن طباطبا أو الآمدي أو قدامة أو القاضي الجرجاني أو القاضي عبدالجبار أو عبدالقاهر أو السكاكي أو حازم القرطاجني، كل

على حدة. بل كان الهدف، ومن ثم المنهج، هو تحديد بداية خيط ما يمكن اعتباره بداية لضفيرة نظرية في اللغة أو نظرية في الأدب، ثم تتبعه عندالآخرين، إلى أن نصل إلى ذروة تأكيده لوجوده. قد يظهر ذلك الخيط عند «س» ثم يختفي عند «ص» ليعاود الظهور مرة أخرى عند بلاغي ثالث، وهكذا. ولهذا السبب أحذر القارئ منذ البداية؛ إذا كنت تتوقع دراسة متعمقة أو مستفيضة في الجاحظ أو ابن طباطبا أو عبدالقاهر أو حازم القرطاجني، فعليك أن تبحث عن تلك الدراسة في مكان آخر غير **المرايا المقعرة**. فحينما أتوقف عند الجاحظ مثلا فإنني أتوقف عند مقولته المعروفة: «والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي» لأناقش أهميتها بالنسبة لقضايا اللفظ والمعنى، والشكل والمضمون، والصدق والكذب ووظيفة اللغة... إلخ. الشيء نفسه بالنسبة لبقية الأسماء البارزة في تاريخ البلاغة العربية. وإن كنت على يقين من أن هناك من سيقولون إن مؤلف **المرايا المقعرة** لم يقرأ البلاغة العربية كلها في القرون الخمسة التي يتحدث عنها. وهذا جهد لم أدّعه ولا أدعيه. لكن القوة الدافعة التي كانت تحركني طوال الوقت هي تأسيس شرعية الماضي التراثي، وليس الحاضر الحداثي أو غير الحداثي.

وكانت المفاجأة. لقد بدأت بحدس، مجرد شعور قوي من شذرات قراءاتي السابقة، أنها هناك، أن العقل العربي قد قدم بالفعل ما يكفي لتسميته، دون تفاخر أجوف أومباهاة فارغة، نظرية لغوية ونظرية أدبية، أو على الأقل ما يمكن تسميته ببدايات قوية للنظريتين. كانت المفاجأة أن ما عدت إلى التراث البلاغي العربي بحثا عنه كان أكبر وأقوى بكثير من مجرد «الحدس ببدايات قوية». لقد وجدتني أتتبع في ذهول خيوطا أوضح وأضخم من أن تتجاهل، خيوطا تجدل في نهاية الأمر نظرية لغوية لا يمكن فصلها عن نظرية أدبية. وكنت حريصا، بقدر المستطاع، ألا أحمل النصوص التي أتوقف عندها أكثر مما تحتمل، وألا أنطق كلمات الجرجاني بما لا تقول أو تعني. لم أكن، باختصار، أضع تلك النصوص فوق «آلات الشد» لأنطقها، كما يفعل الحداثيون أحيانا مع النصوص الإبداعية،

بأشياء أو مقولات لا وجود لها. وفي أحيان كثيرة كانت تلك النصوص لا تحتاج إلى إعادة قراءة حقيقية، فقد كان ما تقوله صراحة يضعها في قلب الحركة النقدية الحديثة. تلك هي الأحيان التي لم أكن أستطيع عندها إخفاء حماسي القوي للبلاغة العربية والعقل العربي، وإذا كان في ذلك خطأ منهجي فأنا أعترف بذلك الخطأ مقدما وعن طواعية، بل في سعادة كاملة.

بالقطع سيظهر من يقولون، بعد قراءة الدراسة الحالية، إن حماس المؤلف أعماه بشكل واضح عن نقائص النظرية اللغوية والنظرية الأدبية التي يحاول تحديدها في البلاغة العربية، إذ إن بعض المقولات التي قام بعزلها وإبرازها مقولات لا تنقصها البساطة التي تصل إلى حد السذاجة، من ناحية، وأنها مقولات قد لا نتفق معها أو نقبلها في ضوء المعرفة التراكمية التي اكتسبها العقل النقدي عبر عشرة قرون منذ القرن الثالث الهجري، من ناحية ثانية. لكن موقفي لم يكن أبدا موقف من يرى أنه ليس في الإمكان أفضل مما كان، أو أننا مطالبون بقبول تلك المقولات وتقبلها. موقفي المبدئي أن العقل العربي استطاع، في وقت كان عقل أوروبا أثناءه يغط في سبات الجهالة، أن يقدم فكرا لغويا ونقديا كان من الممكن، لو لم تحدث فترة الانقطاع الطويلة من القرن الرابع عشر الميلادي حتى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ولو لم نقم نحن، في انبهارنا بإنجازات العقل الغربي في العصر الحديث، باتخاذ موقف القطيعة الاختيارية والإرادية من تراثنا القديم، هذا الفكر كان يمكن أن يتطور إلى مدارس لغوية ونقدية كاملة النضج. ثم من الذي قال إننا يجب أن نتقبل مقولات البلاغة العربية أو نتفق عليها؟ هل نتفق جميعا اليوم على كل مفردات أي مدرسة نقدية حديثة حداثية أو مابعد حداثية؟ إن اتفاقنا اليوم أو عدم اتفاقنا حول هذه المدرسة أو تلك لا علاقة له بوجودها، وعدم اتفاقنا معها، وهو الأهم، لا يبطل وجودها. وعلى الرغم من توقفي أحيانا عند بعض التناقضات الواضحة في النظريتين، فإنني لم أشعر في أي وقت بالحاجة إلى الاعتذار عن الثقافة العربية، وقد خرجت من ذلك الاحتكاك السعيد معها بإحساس راسخ بأنه لا يوجد ما يجب أ ن نعتذر عنه في البلاغة العربية، في التحليل الأخير.

عن سؤال أصبح اليوم أكثر إلحاحا من أي يوم مضى: «من أنا»؟ والتساؤل لا يكتسب شرعيته من هذا الإحساس المؤلم الذي نعيشه بالانشطار والتمزق فقط، ولكن أيضا من رفضي القاطع لأن أظل علامة ثقافية هائمة تسبح حسبما يقذفها التيار، ويطلب منها أن تستقر في نهاية المطاف فوق شاطئ سوسير وشتراوس وياكوبسون وبارت ودريدا، بل حتى هوسيرل وهايدجر، بينما شطآن العقل العربي، شطآن الجاحظ وقدامة بن جعفر وابن طباطبا العلوي وعبدالقاهر الجرجاني وحازم القرطاجني قريبة، أقرب مما يتصور الكثيرون، من العقل والقلب!

د. عبدالعزيز حمودة

القاهرة: إبريل ٢٠٠١



الجزء الأول

الحداثة والقطيعة مع التراث

ثقافة الشرخ

«بين كوننا شكلا في العالم الحديث، وكوننا جوهراً من خارجه، (تناقض) يضطرنا إلى معاناة قضايا مجتمع قديم في عالم حديث، ومعاناة قضايا عالم حديث في مجتمع قديم. ففي التعبير عن معاناتنا تلك نعرض أنفسنا لإنتاج أدب يجده القارئ العربي مستورداً غريباً».

يوسف الخال

من أنا؟ من نحن؟

صباح أحد أيام الخريف الماضي (مايو ٢٠٠٠ على وجه التحديد)، وفي أثناء عبوري الشارع عائدا إلى بيتي بعد أن ابتعت بعض صحف اليوم، كما هي عادتي دائما، ألقيت نظرة سريعة على الصفحة الأولى لواحدة من تلك الصحف. وفي تجربة مثيرة كانت الأولى من نوعها، أحسست فجأة بالانشطار. نعم أحسست بأنني إنسان يعاني شرخا أو صدْعا حادا حوّله إلى نصفين، بعد أن فقد إحساسه بالكلية والتوحد. ووجدتني أسأل نفسي في إلحاح شديد: من أنا.

كانت الصفحة الأولى من تلك الصحيفة تحمل عددا من الأخبار المتناقضة بشكل صارخ حول آخر تطورات معركة رواية **وليمة لأعشاب البحر**، للروائي السوري حيدر حيدر، التي صدرت طبعتها الجديدة عن هيئة قصور الثقافة التابعة لوزارة الثقافة المصرية. وكانت الأسابيع السابقة، بل الأشهر السابقة في الواقع، قد شهدت احتفال القاهرة، مع عدد

من العواصم العربية والعالمية، ببداية الألفية الميلادية الثالثة، الألفية التي بدأت بعد أن حقق الإنسان في مائة عام سابقة أعظم إنجازاته: فقد تحقق غزو الفضاء وإسقاط الحدود الثقافية وثورة المعلومات، وكلها شواهد على التطبيقات العملية للاكتشافات العلمية والتفكير العلمي. وشهدت الأسابيع السابقة أيضا معركة **وليمة لأعشاب البحر** والضجة التي أثيرت حول ما سمي بمشاهد «الجنس والإلحاد» فيها. ولست هنا بصدد الحديث عن الرواية أو إصدار حكم قيمي عليها، أو حتى الانحياز لهذا الطرف أو ذاك من أطراف الجدل الذي أثارته. كانت اللجنة الفنية ـ والفنية هنا تعني نخبة من رجال الدين والأدب ـ التي شكلها وزير الثقافة قد اجتمعت وناقشت الرواية في غيبة أحد أعضائها، وهو رئيس جامعة الأزهر العريقة، الذي انسحب من اللجنة أو تخلف عن حضور اجتماعاتها. بعد أن ناقشت اللجنة رواية الأديب السوري أصدرت بيانا دافعت فيه عنها تأسيسا على مبدأين: أولا، حرية التعبير التي يتمتع بها، ويجب أن يتمتع بها الأديب، أي أديب؛ ثانيا، التوظيف الفني والأدبي الجيد لمشاهد الجنس التي نجح حيدر حيدر في إخضاعها لمقتضيات البناء الروائي والرؤية الفنية، تحقيقا للمبدأ الجمالي المتعارف عليه في الدراسات النقدية، والقائل بأن طبيعة الكل (العمل الأدبي في كليته) هي التي تحدد قيمة أجزائه. أما فيما يتعلق بالمشاهد التي قيل إنها تحمل شبهة إلحاد فقد أبرزت اللجنة أن الرواية تجسد خطين متصارعين، خطا لشخصية ملحدة، وآخر لشخصية قوية الإيمان، وأن الصراع ينتهي بانتصار خط الإيمان. وهذا هو ما يجب أن يعوَّل عليه عند إصدار حكم قيمي نهائي على الرواية. كان ذلك هو الخبر الأول الذي طالعته في الصفحة الأولى من تلك الصحيفة ذاك الصباح.

أما الخبر الثاني الذي نشر في الصفحة الأولى أيضا، فقد قدم وجهة نظر مغايرة تماما. في بيان أصدره الأزهر الشريف ـ ورئيس جامعة الأزهر بالطبع أحد أقطابه ـ أدينت مشاهد الإلحاد في رواية الأديب السوري. وقد ترتب على صدور البيان، وهو ما طالعتنا به الصفحة الأولى أيضا، خروج شباب جامعة الأزهر، ممن لم يقرأوا الرواية، وربما لم يسمعوا عنها قبل ذلك البيان، إلى الشوارع المحيطة في احتجاج غاضب هدد بنشر

الفوضى والدمار. أي أن رئيس جامعة الأزهر العريقة، وهو أحد أقطاب الأزهر الشريف، ورئيس مؤسسة تعليمية يصعب الفصل بينها وبين أعلى سلطة دينية، انسحب من اللجنة التي شكلها وزير الثقافة ـ ممثل السلطة السياسية الحاكمة ـ ليشارك بطريقة أو بأخرى في إصدار بيان يدين الرواية. خطورة هذا الموقف الأخير، وما أدى إليه من تداعيات، تتمثل في الطبيعة المزدوجة لوضع رئيس جامعة الأزهر. فهو، من ناحية، يرأس مؤسسة تعليمية يصعب الفصل بينها وبين أعلى سلطة دينية وهي الأزهر الشريف. وهو، من ناحية ثانية، قطب بارز في حزب الأغلبية الحاكم منذ سنوات، ومن ثم، يمثل ـ شاء أم لم يشأ ـ السلطة السياسية، وحينما يرتبط اسمه من طرف خفي في بيان الأزهر وعلانية في إدانته للرواية في مجلس الشعب، فإنه بالقطع يضع نفسه في موقف مناهض لرأي السلطة السياسية التي ينتمي إليها هو ويمثلها أيضا وزير الثقافة. كأن العملية لم تعد تجسد صراعا أو على الأقل تناطحا بين السلطتين الدينية والسياسية ـ وهو ما استطاعت مصر، والحمد لله، أن تتحاشاه بنجاح، ولم يحدث في تاريخنا الطويل أن وقفت السلطتان الدينية والسياسية في موقف تضاد حقيقي في العصر الحديث، باستثناء الفترة أو الفترات التي قاد فيها الأزهر الكفاح ضد السلطة السياسية الأجنبية ـ سواء أكانت سلطة نابليون أو سلطة الاحتلال الإنجليزي ـ بل أصبحت، بطريقة أو بأخرى، تجسد تصادما بين رموز السلطة السياسية ذاتها! ربما يرى البعض أن الاستنتاج هنا يقوم على مبالغة شديدة في إنطاق بعض المقدمات بنتيجة منطقية بعيدة. لكن حقيقة الأمر أن المقدمات أو القضايا القائمة والنتيجة المنطقية لها ما يبررها، وأننا شعرنا ذلك الخريف بالصدام بين السلطتين الدينية والسياسية من ناحية، وصدام السلطة السياسية مع نفسها، من ناحية ثانية!

وأعود مرة أخرى إلى تأكيد أنني لا أحاول ـ في هذه السطور ـ اتخاذ موقف مع الأزهر أو ضده، أو مع السلطة المدنية ممثلة في وزارة الثقافة أو ضدها، وأضيف أنني لا أقصد، ولو من باب التلميح البعيد، إلى إدانة موقف رئيس جامعة الأزهر أو التعريض به، فأنا لا أحمل للرجل والمؤسسة التي يمثلها، وهي جامعة الأزهر، إلا كل تقدير واحترام. لكنني فقط أحاول

تحديد المُدخلات inputs - إذا جاز لنا استخدام لغة الحاسوب - التي فرضت عليَّ في لحظة تنويرية بالغة القصر ذلك السؤال الملح: «من أنا؟». وبصراحة ربما يراها البعض مستفزة: هل أنا ما تقول به المؤسسة الدينية ممثلة في الأزهر الشريف، أم ما تقوله السلطة المدنية ممثلة في بيان لجنة وزارة الثقافة؟ هل مُدْخلاتي مقصورة على كل التراث الديني الذي شربته وتعلمته عبر السنين أم كل ما تعلمته في أثناء احتكاكي في الداخل والخارج بفكر «الآخر» الثقافي المختلف؟ قد يرى البعض في هذا تبسيطا لمفهوم الشرخ، بل تزييفا له. وقد يكون للاعتراض وجاهته. لكن الحقيقة الأكيدة هي وجود الشرخ: عميقا، مقلقا، بل مهددا بتدمير كل شيء إذا لم نقم جميعا بالعمل معا لرأب الصدع.

لم يكن السؤال في حقيقة الأمر «ترفا فكريا» طارئا أو عارضا. وإذا كان العالم كله اليوم يعيش ما يحلو للبعض أن يسميه «ثقافة الأسئلة»، فإننا، في هذه المنطقة من العالم، نعيش ثقافة الأسئلة في تعاملاتنا كل يوم. وليس الأمر، كما قد يتصور البعض، وليد السنوات الأخيرة من القرن العشرين، أو حتى ربع القرن الأخير منه، في مواجهة العولمة وثورة المعلومات واقتصاد السوق وحقائق الإنتاج والاستهلاك. لكنه أصبح واقعا ملحا ملعنا منذ بداية الانفتاح على الغرب الثقافي، سواء عن طريق الابتعاث منذ عصر محمد علي، أو عن طريق الاستعمار العسكري، أو الهيمنة الاقتصادية والثقافية. وليس من قبيل المصادفة - ولا يمكن أن يكون - أنه في أثناء كتابة هذه السطور المبكرة من الكتاب الحالي تعيش الثقافة المصرية معركة أخرى، تشترك فيها أصوات عديدة للثقافة العربية ورموزها، هي معركة سحب ثلاث روايات أصدرتها هيئة قصور الثقافة نفسها التابعة لوزارة الثقافة المصرية، مع ما صاحب المعركة الجديدة من إجراءات متشددة، ناهيك عن أن السلطة السياسية ممثلة في وزارة الثقافة تبنت هذه المرة موقفا مناقضا لموقفها السابق. ومرة أخرى، لست في موقف إدانة أو إصدار حكم إيجابي أو سلبي على قرار وزارة الثقافة، فليس هذا موضوعنا، من ناحية، ثم إنني شخصيا لم أقرأ الروايات الثلاث موضوع الجدل بسبب سحبها من السوق، من ناحية ثانية. وليس من العلمية أو الموضوعية أن أحكم على عمل إبداعي لم أقرأه. لكن معركة

اليوم تعيد معركة الأمس القريب جدا مع تعقيد أكثر إرباكا وإثارة للحيرة والبلبلة أضافه تبدل غير مفهوم في المواقف.

وهكذا تعيدنا معركة اليوم إلى ثقافة الأسئلة، وتفرض علينا نقلة منطقية وحتمية من «من أنا؟» إلى «من نحن؟». يفرض السؤال نفسه، إذن، بأبعاد أوسع: **من نحن؟**

في محاولة للإجابة عن السؤال الجوهري ربما يستحسن أن نبدأ من النهاية، أن نبدأ من نقطة يتفق عليها الجميع، وهي أن الشرخ الذي يعيشه المثقف العربي أو الفصام الذي يتهدده كل يوم، يرجع إلى غياب المشروع الثقافي القومي أو العربي. قد يرى البعض أن هذا التشخيص يعاني التبسيط الشديد، لكنه، في حقيقة الأمر، يقع في قلب الشرخ الثقافي العربي. فالأمر لا يحتاج إلى كثير ذكاء أو تمحيص لندرك أننا، في أي بقعة من بقاع العالم العربي، لا نملك مشروعا ثقافيا قوميا، سواء على المستوى الإقليمي، أو على المستوى العربي العام، وأن جميع محاولاتنا لتحقيق هذا المشروع أو المشاريع كانت تؤدي دائما إلى طريق مسدود يؤكد الفصام ويوسع الشرخ. بل إن محاولتنا في أحيان كثيرة لم تتعد مرحلة الكلام بغرض الاستهلاك المحلي. على الرغم من كل ما تتشدق به مجالسنا وهيئاتنا ومؤسساتنا الثقافية من خطط للعمل الثقافي، فإننا لم ننجح حتى الآن، ومنذ اتصالنا بالغرب وثقافته في النصف الأول من القرن التاسع عشر، أو منذ السنوات الأخيرة من القرن السابق عليه، من الحملة الفرنسية على مصر، في تطوير مشروع ثقافي خاص بنا يوقف الشرخ ويرأب الصدع. وما يكتبه سيد البحراوي في كتابه: **البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث** (١٩٩٣) عن واقع الثقافة المصرية في النصف الثاني من القرن العشرين، يعبر، في جانب منه، عن قسوة ذلك الواقع:

> «من هنا لم يعد هناك مشروع ثقافي (حتى للتبعية). وإنما أدوات إجرائية تسعى لنقل التقنيات التي تتصور أنها قادرة على حل مشكلات الواقع المصري. وهذا هو لب المشروع الجديد الذي تحول فيه المثقفون (مثلهم مثل المهندسين والأطباء الممارسين) إلى مجرد تقنيين لا (يفكرون) إلا في كيفية تنفيذ المشروع الذي يضعه السياسيون دون حق التفكير فيه أو مناقشته أو حتى التعرف عليه»[1].

ولسنا بحاجة في هذا السياق للتوقف عند المشروع الثقافي في محاولة لتعريفه، يكفي أن نقول إننا لا نقصد هنا خطة للعمل الثقافي تقوم هيئة أو سلطة (ممثلة في حكومة أو وزارة للثقافة) بوضعها بطريقة واعية مدركة، يتم فيها وضع البرامج وتسمية الآليات التي تمكّن الجماعة من تحقيق الهوية الثقافية والحفاظ عليها. إذ إن مرحلة التخطيط والتنفيذ هذه تمثل مرحلة تالية للمشروع الثقافي القومي، وفي غيبة هذا المشروع تصبح الخطط والأنشطة التنفيذية لها مجرد مسكنات مؤقتة ومرحلية، قد تتعارض وتتصادم مع خطط وآليات تنفيذ أخرى، عند حدوث تغير في السلطة المسؤولة، أو المنوط بها تنظيم العمل الثقافي. لكننا نقصد تحرك القوى الاجتماعية في اتجاه يحقق تحديد الهوية الثقافية للجماعة، والحفاظ عليها من الذوبان في ثقافة أو ثقافات الآخر في أثناء تفاعلها معه أو احتكاكها به، في عصر أصبح الاحتكاك بين الثقافات قدرا محتوما. ربما لا يعني ذلك قيام سلطة أو سلطات عليا بالتحكم في مسار القوى الاجتماعية بصورة إرادية واعية تماما، ولكنه يعني تحقق قدر أدنى من التحكم في ذلك المسار وتوجيهه، مما يعني في المقابل درجة من التحكم في التغيرات الاجتماعية التي هي أساس الأنشطة الثقافية. فقرار فتح السوق مثلا أمام قوى الإنتاج والاستهلاك، وهو قرار سياسي سلطوي، يؤدي إلى إحداث تغيرات اجتماعية جذرية تؤدي بدورها إلى خلق حساسية خاصة بها، ومن ثم، إلى إفراز أدب وفكر خاصين بتلك التغيرات الجديدة. وإغلاق السوق وتوجيه الإنتاج وترشيد الاستهلاك قرار سياسي سلطوي، يؤدي إلى تداعيات مختلفة على المستويين الاجتماعي والثقافي. هذا هو قدر التحكم الذي نقصده والذي يمكن أن يؤدي، في ظل وضوح كامل للرؤية، إلى تطوير مشروع ثقافي قومي. وسوف نرى في مرحلة لاحقة كيف يربط «ألان تورين» في دراسته المتميزة، **نقد الحداثة** (١٩٩٢)، بين التغيرات الاجتماعية والفكر الحداثي الأوروبي ـ والذي يمكن اعتباره المشروع الثقافي الأوروبي ـ في نشأته وتطوره بصورة تكاد ترجع جميع التيارات الفكرية والثقافية إلى القوى الاجتماعية في تفاعلها وتغير علاقاتها.

إن المتتبع للتغيرات الاجتماعية والاقتصادية في مصر ـ ناهيك عن تلك التغيرات داخل المجتمعات العربية المختلفة ـ يدرك جيدا أن تلك

التغيرات التي شهدها المجتمع المصري في أقل من ربع قرن، كانت تغيرات تفرضها السلطة السياسية بقرارات عليا دون نمط ثابت أو رؤية واضحة. لقد كانت السياسات الاقتصادية، بل حتى التقسيمات الطبقية، تتغير بين يوم وليلة. لقد تحولت مصر من نظام اقتصادي واجتماعي يقوم على فلسفة إقطاعية متخلفة حتى أوائل الخمسينيات، إلى اشتراكية اقتصادية واجتماعية طوال فترة الستينيات، ثم اقتصاد السوق الحر والأبواب المفتوحة منذ منتصف السبعينيات، وأخيرا اقتصادات الاستهلاك وتراجع دور السلطة القومية الذي سوف يجيء حتما مع العولمة - إن لم يكن قد جاء بالفعل. لقد أدت هذه التحولات بالقطع إلى تغيرات اجتماعية جذرية، لكنها كانت، بسبب قصر عمرها وافتقارها إلى رؤية محددة، تغيرات هي أقرب إلى حالة الفوضى منها إلى التغيرات الاجتماعية والاقتصادية المؤثرة، التي يمكن أن تؤدي إلى خلق حساسية أو حساسيات جديدة خاصة بالمراحل المختلفة. كانت التحولات مفروضة بالكامل. صحيح أن بعض هذه التحولات حينما جاءت، جاءت تحقيقا لإرهاصات شعبية مسبقة، لكنها لم تتحق في نهاية الأمر إلا على يد سلطة سياسية أو عسكرية. بالإضافة إلى أنها تحولات مستعارة من جماعات تختلف تراكيبها الاجتماعية والاقتصادية عن تركيبة مجتمعنا. وهكذا عشنا في النصف الثاني من القرن العشرين حالة هي أقرب إلى الفوضى منها إلى أي شيء آخر معروف. اجتماعيا واقتصاديا لم نعش فترات تغيرات اجتماعية واقتصادية كان لها من الاستمرارية ما يمكننا حقيقة من القول بأننا اشتراكيون تقدميون. وحينما دخلنا اقتصاد السوق، اقتصاد الإنتاج والاستهلاك - وإن كنا لم نصبح بعد منتجين حقيقيين! - ظل بيننا من يتمسك بإنجازات الاشتراكية والاقتصاد الموجه. هذا بالإضافة إلى أن المرحلة التي دخلنا فيها اقتصاد السوق مرحلة متأخرة، جعلتنا تحت رحمة قوى الإنتاج الكبيرة ورأس المال الضخم والمسيطر، وهكذا لا نستطيع أن ننتمي حقيقة إلى تلك المرحلة، ولا نملك - حتى الآن - إلا أن نكون تابعين لقوى خارجية مهيمنة.

أليس مؤلما أن نقول إن جيل مؤلف هذا الكتاب - وهو في بداية الستينيات من العمر - عاش كل هذه المراحل خلال ستين عاما! فقد عاش جيلي إقطاع

ما قبل ثورة ١٩٥٢، واشتراكية الستينيات، ثم انفتاح السبعينيات، وأخيرا اقتصاد السوق بكل قسوته منذ الثمانينيات! وبعد هذا، هل كان من الممكن أن نحقق مشروعا ثقافيا قوميا له بعض الاستمرارية ووضوح الرؤية؟

الثابت أننا في كل هذه المراحل المستعارة والمفروضة كنا ـ ومازلنا ـ نتبجح في صلف يحسدنا عليه الكثيرون قائلين إننا حداثيون ثم ما بعد حداثيين، وإننا تحولنا من استهلاك حداثة «الآخر» الثقافي إلى إنتاج حداثة عربية خاصة بنا، وحينما نتعرض لاختبار بسيط مثل اختبار وليمة لأعشاب البحر، تسقط كل دعاوانا الحداثية وما بعد الحداثية ونعجز عن الإجابة عن السؤال المبدئي: من نحن؟!

وتلح علينا ثقافة الأسئلة التي أثارها الاختبار الأخير: هل نحن شرقيون أم غربيون؟ هل نعيش حالة المجتمع الحديث أم حالة المجتمع القديم؟ هل ننتمي إلى التراث العربي أم إلى التراث الغربي؟ قد تعني الإجابة والقدرة على تحديد هويتنا الثقافية القدرة على اتخاذ قرار مع كل ولائم لأعشاب البحر القادمة، يرضي البعض ويغضب البعض. فقد نتفق على أن وليمة لأعشاب البحر عمل إبداعي تكفل حرية التعبير (وحداثتنا) لصاحبه الاستقلال عن أي أحكام أخلاقية أو دينية. وسوف يغضب ذلك بالقطع دعاة العودة إلى الأصولية باعتبارها المدخل الوحيد لتحديد الهوية الثقافية القومية. وقد نتفق على أن الرواية، بصرف النظر عن أي قيمة إبداعية وجمالية تملكها، عمل مسف يخدش الحياء ويعيب في حق الذات الإلهية. وسوف يغضب ذلك بالقطع دعاة حرية التعبير. لكن الاتفاق يفترض أنه سوف ينهي حالة الفصام ويضع حدا للشرخ ويرأب الصدع. وهكذا سنعود إلى درجة من التوحد الصحي والكلية التي راوغتنا لما يقرب من قرنين من الزمان. عندئذ سنكون أسعد حالا بعد أن نخرج من الدائرة الجهنمية الحالية، التي ندور داخلها مغمضي العيون، مسلوبي الإرادة، تتقاذفنا تيارات القديم والجديد دون أن ننجز شيئا، يتمثل جل جهدنا في السير فوق أحبال التوازنات الدقيقة، ولن نجد أنفسنا، كما كتب يوسف الخال، نعيش ذلك التناقض المؤلم:

> «بين كوننا شكلا في العالم الحديث، وكوننا جوهرا من خارجه، (تناقضا) يضطرنا إلى معاناة قضايا مجتمع قديم في عالم حديث.

ومعاناة قضايا عالم حديث في مجتمع قديم، ففي التعبير عن معاناتنا تلك نعرض أنفسنا لإنتاج أدب يجده القارئ العربي مستوردا غريبا»[٢].

وهكذا تعيدنا كلمات الخال إلى النقطة الثابتة التي تثير الجدل منذ سبعينيات القرن الماضي على الأقل، وهي الحداثة الغربية وما بعد الحداثة - بالطبع - وعلاقتنا بهما. لكن هذا موضوع آخر يحتاج منا إلى وقفة متأنية.

ماذا حدث؟ وأين أخطأنا؟

ما الذي أوصلنا إلى ذلك الشرخ، وذلك الفصام المؤلمين؟ ماذا حدث حتى وصل البعض منا في انبهاره بالغرب والثقافة الغربية إلى درجة العماء الكامل، الذي أفقدهم القدرة على الاختلاف؟ ما الذي حدث حتى وصل البعض، وسط انبهارهم بالعقل الغربي وإنجازاته، إلى درجة احتقار العقل العربي وإنجازاته؟

إن الإجابة لا تكمن، كما قد يتبادر إلى أذهان البعض ممن ينشدون إجابة سهلة، في الحداثة أو ما بعد الحداثة أو في الاثنين معا. على الأقل لم تكن الحداثة نقطة بداية الشرخ؛ بل كانت مرحلة متأخرة يرى البعض أنها بدأت بعد نكسة ١٩٦٧، ثم أصبحت تيارا قويا عالي الصوت مع صدور مجلة فصول المصرية في بداية الثمانينيات. والواقع أن الحداثة وما بعدها كانتا نتيجة ولم تكونا سببا. صحيح أنهما تمثلان ذروة الارتماء في أحضان الثقافة الغربية، لكنها ذروة سبقتها عملية اتجاه واعية ومدركة نحو الغرب وثقافته، بدأت في أثناء حكم محمد علي، وتمثلت في تحديث التعليم وابتعاث الشباب إلى أوروبا.

وعلى الرغم من أن تحديث التعليم الذي حققه محمد علي كان تحديثا «موظفا» و«مقيدا»؛ لأنه ركز على التعليم الصناعي؛ ليوظفه في إنشاء صناعات عسكرية؛ تشبع احتياجات القوة العسكرية التي خطط لتأسيسها، حتى يحقق أحلامه في إنشاء إمبراطورية خاصة به، أو على الأقل في تحقيق الاستقلال النهائي عن سلطة الباب العالي في الآستانة، وصحيح أن نظام التعليم الحديث الذي أدخله محمد علي بدأ في التراجع تدريجيا، بعد هزيمته وتدمير أسطوله البحري، ثم في عهد أبنائه من بعده،

> «ولكن الصلة بين مصر وأوروبا أو بين الحياة العقلية المصرية والحياة العقلية الأوروبية، قامت ولم يعد من الممكن أن يقضي عليها لسببين هما: أولا وجود طائفة من العلماء المصريين الذين بُعثوا إلى أوروبا وعادوا ليثبّتوا حركة المزج الحديثة بين حياتنا العقلية وحياة الأوروبيين؛ وثانيا هجرة كثير من الأوروبيين إلينا وتأسيسهم الشركات والمدارس في ديارنا، وزار مصر كثير من أدبائهم، وأخذنا نؤثر بتاريخنا القديم والحديث في أدبهم والأدب الأوروبي عامة»[٣].

هل يرجع الشرخ حقيقة إلى الثنائية التي أحدثها محمد علي بإدخال نظام التعليم الأوروبي مع الإبقاء على نظام التعليم التقليدي؟ مما لا شك فيه أن عددا كبيرا من المفكرين يرون ذلك، ويرجعون حالة الفصام إلى أن محمد علي لم يكن حاسما بما فيه الكفاية، وعدم الحسم هنا منطقي، فالرجل لم يكن يريد تحقيق «تحديث» حقيقي لمصر، بل كان همه تحديث قطاع واحد من التعليم يوظفه في خدمة طموحه العسكري والسياسي. ويقولون إنه لو كان ينشد تحديثا حقيقيا لقضى على هذه الثنائية، أو لم يكن ليسمح بها منذ البداية، بل يذهب البعض إلى حد الربط الصريح بين القضاء على الثنائية ومشاريع الاستنارة التي يرفعها البعض شعارات صارخة منذ العقدين الأخيرين في القرن العشرين. دون مراوغة أو دوران، يرى هؤلاء البعض أن محمد علي كان يجب عليه إنهاء التعليم الديني قبل أن يدخل التعليم الأوروبي؛ لأن انفراد التعليم العام ـ تأسيسا على النظام الأوروبي ـ كان المدخل الوحيد والحقيقي للعلمانية والتحديث:

> «لقد أنشأ محمد علي نظام تعليم جديدا ليخدم مصالحه في مجالات معينة، ولم يهتم بالفلسفة ولا العلوم الإنسانية. والأهم من ذلك أنه ترك التعليم الديني التقليدي كما هو، بحيث ظل مجمل المجتمع يعيش حالة التخلف الفكري والديني الموروث عن القرون السابقة دون وجود من يستطيع مواجهتها، لأن متعلمي محمد علي لم يدرسوا شيئا عن هذا الأمر في أوروبا، كما أنهم كانوا قد أصبحوا فئة مثقفة تعيش عزلتها بعيدا عن الشعب، ومن هنا فشلت كل محاولات مواجهة هذا التخلف ووقعت في إطار الحلول التوفيقية التي لا تحسم شيئا»[٤].

ثم يصبح جسر التأثير الغربي في الثقافة العربية طريقا واسعا ممهدا عن طريق الاستعمار الغربي. فلم يعد الأمر مقصورا على فئة محدودة من الأفراد يبتعثون إلى أوروبا لتعود بانبهارها إلى الثقافة العربية؛ لتحاول تحديث العقل العربي، أو مجرد اقتباس أنظمة تعليم أوروبية حديثة تطبق في عدد محدود من المدارس، بل تعداه إلى غزو بشري عسكري يؤكد التفوق العسكري والثقافي للمنبهرين، ويفرض التبعية على المترددين:

> «تبدأ الحداثة في الأدب والنقد مع بداية ما سمي بعصر النهضة. بكلمة أكثر تحديدا. إن نقطة البدء، أو البذرة الأولى للحداثة تكمن في اللقاء الاستعماري الحضاري مع الغرب. فقد دخل الغرب مستعمرا ومن النافذة نفسها تدفقت منجزاته الحضارية. وهو ما أدى إلى انشطار الذات زمانيا (نحو الماضي) ومكانيا (نحو الغرب)... هذا الاحتكاك خلخل القيم المحلية وجعل الشخصية المحلية تهتز لأول مرة وتبدأ بالبحث عن الذات»(٥).

إن كلمات شكري عزيز ماضي هنا تحمل خلطا واضحا بين «الحداثة» و«التحديث»، وهو خلط يحتاج إلى وقفة لاحقة متأنية لفك الاختلاط وفصل الخيوط أحيانا، وتأكيد تداخلها وتعالقها أحيانا أخرى. لكننا هنا في حاجة وضع النقاط فوق الحروف في إيجاز.

مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، كانت جميع الخطوط تشير إلى اتجاه واحد، هو تبني «النموذج الأوروبي» أساسا للتحديث. فمع مطلع القرن العشرين كان معظم مناطق العالم العربي، باستثناء المناطق الداخلية لشبه الجزيرة العربية الشاسعة، واقع تحت الاحتلال العسكري الأوروبي المباشر: الإنجليزي والفرنسي والأسباني، ثم الإيطالي بعد ذلك بسنوات قليلة في «تقسيمة» متفق عليها بين القوة الاستعمارية الغربية القديمة والجديدة. وبغض النظر عن قيام المستعمر الأجنبي بفرض التبعية الثقافية بدرجات متفاوتة، وقهر الثقافة القومية وكبتها بدرجات تتفاوت أيضا، حسب طبيعة القوة المسيطرة، فإن الشعوب العربية لم تكن تملك إلا الانبهار بمنجزات العقل الغربي، الذي حقق لتلك الدول تفوقا عسكريا، مكنها من فرض سيطرتها وتأسيس إمبراطورياتها الحديثة. ولابد أن ذلك أيضا كان دافعا قويا لأنشطة «التحديث» الذي بدأه

محمد علي، الذي صعد إلى كرسي الحكم بعد رحيل الحملة الفرنسية عن مصر بسنوات تعد على أصابع اليد الواحدة. وهنا تكمن مفارقة أساسية: فالشعوب المقهورة التي تهزمها قوى عسكرية متفوقة في التقنية والتنظيم وفنون إدارة المعارك، تتجه عادة إلى تبني التقنيات والآليات نفسها لتهزم الأجنبي الدخيل بأسلحته نفسها. لهذا لم يكن غريبا أن يختار محمد علي، وهو يخطط لتأسيس قوة عسكرية «حديثة»، أن يقوم بتحديث نظم التعليم وأن يوكل مهمة بناء جيش «حديث» إلى رجل فرنسي هو سليمان باشا الفرنساوي. ويؤكد لنا المؤرخون أن هزيمة مصر القديمة أمام الهكسوس ترجع إلى التفوق التقني العسكري ـ مهما كان ضيقا ـ الذي تمثل في استخدام الغزاة لسلاح جديد للكر والفر وهو العجلات الحربية Chariots، وأن أحمس، ملك طيبة الشاب، نجح في هزيمة الهكسوس وطردهم خارج مصر ومطاردتهم إلى حيث جاءوا، بعد أن صنع الجيش المصري عربات حربية خاصة به. ماذا تسمي ما حققه المصريون آنذاك؟ إنه «تحديث» بالمعنى الكامل للكلمة على أساس النموذج الذي قدمه الغزاة المتفوقون! وبالمنطق نفسه يمكن فهم ما حدث في السنوات التي أعقبت الهزيمة العسكرية عام ١٩٦٧، حينما اعتبرها قطاع كبير من الشعب العربي هزيمة لعقل عربي متخلف، ومن ثم بدأ البحث المحموم، وسط إحباطات مؤلمة، عن تفسير انتهينا فيه إلى الرغبة المحمومة في تحديث الأداة العسكرية وفنون القتال وإدارة المعارك. وقد استغلت قلة منا رغبة الجماهير العربية في تحقيق تحديث كامل لتحقيق «حداثة»، انتهت بنا إلى الارتماء الكامل في أحضان الثقافة الغربية ومنجزات العقل الغربي دون تمحيص أو تروٍّ، لكن المهم أن الرغبة في التحديث ترتبط عادة بشعور بالدونية في مواجهة «الآخر» الثقافي، وهو ما يناقشه، في جزء منه، جابر عصفور في سياق حديثه عن موقفنا من التراث بصورة أكثر تعقيدا وعمقا مما توحي به سطور مؤلف المرايا المقعرة، الذي يلجأ إلى التبسيط عن قصد وتعمد:

> «ومن منظور هذه الدلالة، فإن المرء لا يمكن أن يتجاهل التلاحق المتصاعد لهذه القراءات بعد العام السابع والستين، وما يدل عليه هذا التلاحق الملحاح من وعي متوتر بأزمة جذرية، قاهرة، تقترن بالشك في كل شيء، وتدفع إلى إعادة طرح الأسئلة عن كل شيء،

> وتلح على ضرورة اكتشاف ـ أو إعادة اكتشاف ـ «الأنا» في علاقاتها بالمستويات المتعددة لثلاثية: الحاضر، الماضي، الآخر، ومن ثم اكتشاف ـ أو إعادة قراءة ـ كل واحد من أطراف الثلاثية (بمستوياته المتعددة) في علاقاته بغيره (بمستويات المقابلة) بحثا عن المستقبل، وذلك في وعي يتسرب فيه الشعور بالدونية الذي يبعثه إدراك التخلف في حضرة «الآخر» (الغرب الرأسمالي والاشتراكي على السواء) والتبعية له، وفي الوقت نفسه الرغبة الدفيقة (المكبوتة ـ المقموعة) في الاستقلال عنه والتميز إزاءه»(٦).

لقد ارتبطت الرغبة القوية في التحديث في مواجهة «الآخر» الأوروبي بصفة خاصة، بشعور بالدونية، سواء أكان ذلك في بدايات الاتجاه إلى أوروبا أو في محطته الأخيرة بعد هزيمة ١٩٦٧، العسكرية. وبعد عصفور بشهور قليلة، يؤكد شكري عياد العلاقة بين إحباطات الحلم العربي عام ١٩٦٧، وظهور الحداثة في العالم العربي، وإن كنا نضيف هنا أن الربط بين «الحداثة» و«التحديث» كان هو الخديعة الكبرى التي قام بها الحداثيون العرب عندما وجهوا الرغبة الشعبية الشاملة في التحديث، بعد الهزيمة العسكرية، في اتجاه تبني الحداثة دون أن يدركوا، إذا افترضنا حسن النية، أو في تجاهل متعمد، إذا افترضنا سوء النية، أن التحديث لا يعني «الحداثة» بالضرورة، وأن هناك اختلافات جوهرية بين ثقافة الحداثة الغربية والثقافة العربية، يكتب عياد:

> «في مجال الأدب ـ موضوعنا الخاص ـ كان هذا المناخ المرضي الكئيب تربة صالحة جدا لانتعاش الحداثة، التي لن تصبح مقصورة على فئة صغيرة من الأدباء والفنانين الذين يعيشون بأجسامهم في مصر، ويعيشون بعقولهم ومشاعرهم في أوروبا (أو يتوهمون ذلك)، بل الوسيلة الوحيدة لدى جيل كامل من الأدباء الشبان الذين نشأوا في ظل ثورة ٥٢؛ للتعبير عن إحباطهم ورفضهم المطلق للماضي، وشكهم في الحاضر، ويأسهم من المستقبل»(٧).

وقد وضع شكري عياد يده ببصيرته النقدية النافذة، على الرغم من تواضعه الجم في التعامل مع موقف فكري كان من أول الرافضين له، على ثقافة الشرح حينما وصف الحداثيين العرب بأنهم أناس يعيشون بأجسامهم

في مصر، ويعيشون بعقولهم ومشاعرهم في أوروبا (أو يتوهمون ذلك). هل يستطيع أحد أن يشكك في شرعية مشروع «التحديث»؟ الإجابة واضحة لا تحتاج إلى إعادة أو تأكيد. كان واجب الأمة العربية، منذ لحقت بركب السباق الحضاري الأوروبي (ولا نقول السباق الثقافي) منذ بداية القرن التاسع عشر، أن ترفع شعار التحديث قولا وفعلا، وكان من حقها أن تتبنى النموذج الأوروبي أو النماذج الأوروبية في استخدام وتطبيق منجزات العلوم المختلفة، وأن تحقق تحديثا في الصناعة والزراعة وأساليب الإدارة يمكنها من مواجهة ذلك الآخر الثقافي - الحضاري، دون إحساس بالدونية التي يؤكدها الكثيرون. وقد أدركت القوى الاستعمارية الأوروبية خطورة ما يمكن أن يحققه العالم العربي، الذي أخذ بالتحديث الغربي - دون أن يفقد هويته الثقافية بعد - حينما وصلت قوات محمد علي إلى أبواب الآستانة، وأصبحت تهدد بإنهاء الإمبراطورية العثمانية المهترئة، وتهدد، في الوقت نفسه، بصحوة عربية جديدة تفشل مخططات وأطماع القوى الأوروربية، ولهذا تكاتفت ضد محمد علي وحطمت أسطوله البحري أمام شواطئ اليونان، ثم فرضت عليه التراجع إلى ما وراء حدود ولايته الصغيرة، وأجهضت بذلك حلم صحوة كبرى جديدة. المهم أن التحديث هنا، وفي التحليل الأخير، كان طريق الاستقلال وأداة الحفاظ عليه. بل إن تبني النموذج الغربي كان يعني، ضمنا وصراحة، درجة من الانبهار بمنجزات العقل الغربي.

أين أخطأنا إذن؟

أخطأنا حينما حولنا صفقة «التحديث» التي تعني الحفاظ على منجزات العقل العربي مع الاستفادة من منجزات العقل الأوروبي في العلوم والتكنولوجيا، كما فعلت اليابان على سبيل المثال حتى عهد قريب، إلى صفقة حضارية وثقافية شاملة، وتحولنا من الانتقاء الذكي من ثمرات الحضارة الغربية، منذ ذروة عصر النهضة، إلى الارتماء الكامل في أحضان ذلك الآخر. أخطأنا حينما ربطنا بين التحديث وإدارة ظهورنا بالكامل لمنجزات العقل العربي، وهو ما يسمونه بلغة الحداثيين البراقة: القطيعة المعرفية مع الماضي، على أساس أن الحداثة (كنا قد بدأنا الخلط بين

التحديث والحداثة) لا تتم إلا بتحقيق القطيعة المعرفية مع التراث. باختصار مؤلم، أخطأنا حينما جمعنا بين الانبهار بالعقل الغربي ومنجزاته، وبين احتقار العقل العربي والتنكر لمنجزاته والتقليل الكامل من شأنها.

من الانبهار بالعقل الغربي إلى احتقار العقل العربي

إن ثنائية الانبهار بالعقل الغربي ومنجزاته، واحتقار العقل العربي ومنجزاته تقع في قلب الشرخ الثقافي الذي يعيشه الإنسان العربي بدرجات لا تتفاوت كثيرا من جماعة عربية إلى جماعة عربية أخرى وبدلا من منطقة وسط يأخذ فيها المثقف العربي ما يتناسب مع ثقافته العربية وتراثه الطويل، نجد الغالبية تعيش الثنائية بكل تناقضاتها وفصامها. صحيح أن هناك قلة بين المثقفين العرب لم يفقدهم إنجاز العقل الغربي قدرتهم على الاحتفاظ بتوازن صحي بين طرفي الثنائية من منطلق إدراكهم أن إنجازات العقل الغربي ليست خيرا كلها، وأن إنجازات العقل العربي ليست شرا كلها، وأدركوا أيضا عكس ذلك، فليست إنجازات العقل الغربي شرا كلها وليست إنجازات العقل العربي خيرا كلها. هناك من أدركوا الاختلافات بين الثقافتين العربية والغربية، وهناك من واجهوا التحديات القوية ضد الارتماء الكامل في أحضان الثقافة الغربية. لكن تحذيراتهم، على ما يبدو، ذهبت أدراج الرياح، ووصل الانبهار بالعقل الغربي إلى ذروته ، في ربع القرن الأخير من القرن العشرين مع النخبة الحداثية وما بعد الحداثية العربية. الانبهار بمنجزات العقل الغربي، في حد ذاته، ليس خطيئة لا تغتفر، لكنه يصبح كذلك حينما يُقرن بالتنكر للتراث الثقافي العربي أو المناداة، كما تفعل النخبة، بضرورة حدوث «**قطيعة معرفية**» كاملة معه كشرط لتحقيق التحديث والحداثة. ومرة أخرى يحدد شكري عياد، في دقة كاملة، طرفي الثنائية في نهاية القرن العشرين:

> «لا شيء أصعب من أن ننظر إلى الحقائق كلها في وقت واحد، فكم يكون الاختيار سهلا لو تعامينا عن بعضها. وأصحاب الحداثة - كبارهم وصغارهم - يتجاهلون نقائص الحضارة الغربية مع علمهم بهذه النقائص، كأن إيمانهم بتفوق العقل الغربي ونجاح المجتمع الغربي بلغ حد الإيمان بقدراتهم على التغلب على جميع المشكلات،

أو كان التفكير في نقائص الحضارة الغربية يجب أن يؤجل إلى أن نصبح جزءا من هذه الحضارة بالفعل»[٨].

لكن كلمات شكري عياد هنا والتي تنتمي إلى العقد الأخير من القرن العشرين تشير إلى الحداثة والحداثيين العرب، مما قد يوحي بأن الحداثيين هم الذين بدأوا موجة الانبهار بإنجازات العقل الغربي والثقافة الغربية. لكن هذا ما لم يقصده عياد ولا يهدف مؤلف المرايا المقعرة إلى إثباته. الحداثة العربية - كما سبق أن أشرنا - كانت نتيجة لهذا الانبهار ولم تكن سببا. كانت ذروة سنتوقف عندها بما تستحق من دراسة في موضع لاحق. وإن كان ذلك لا يعني تبرئة الحداثيين العرب سواء من الانبهار بإنجازات العقل الغربي - وهذا من حقهم - أو احتقار العقل العربي - وهذا ليس من حق أحد.

إذا كان هناك من يرى أن القول بالحضور المتزامن للانبهار بالعقل الغربي وإنجازاته واحتقار العقل العربي وإنجازاته اتهام مبالغ فيه، فدعونا نسترجع الخطى إلى السنوات المبكرة من القرن العشرين. ميخائيل نعيمه، على سبيل المثال، الذي قدم أكثر مؤلفات بداية القرن قيمة وجدية، ونقصد به **الغربال** (١٩٢٣) والذي تفوق أهميته عمليات التسفيه السطحية التي حفلت بها صفحات **ديوان العقاد والمازني** (١٩٢٠، ١٩٢١)، وهو تسفيه وتسطيح لا يرقى إلى مستوى النقد، بل يمكن اعتباره قذفا في حق شوقي وشكري وآخرين، ميخائيل نعيمه هذا يبدأ من نقطة ارتكاز أساسية هي موت الثقافة العربية (في جانبها الإبداعي على الأقل) لأكثر من خمسمائة عام. «أليست تلك الأجيال التي مرت بنا»، يتساءل نعيمه في كتابه القيِّم، «ولم نبدِ في خلالها أمارات الحياة، ولم نسمع لأنباضنا دقة في جسم الإنسانية، سببا كافيا لحمل العالم على الاعتقاد بموتنا الأدبي؟ أرملة الإنجيل لم يكن معها سوى درهم واحد ضمته إلى الأموال المعينة لمجد الله. أما وطننا فكان في تلك الأجيال ولا يزال أفقر من تلك الأرملة؛ إذ لا درهم عنده يضيفه إلى خزانة العالم»[٩]. ولم يكن غريبا، في ظل تلك النظرة، أن يسبق نعيمه كلماته هذه بكلمات أشد قسوة: «أسبات هذا؟ فنوما هنيئا! أم وفاة؟ فرحمة أبدية!».

لكن هذا حكم بالوفاة أو السبات على العقل العربي المبدع في القرون الخمسة السابقة على القرن العشرين. فهو يحكم بفشل العقل العربي طوال

خمسة قرون في أن يودع أي فكر جديد في خزينة الآداب العمومية، أو أن يقيم مشروعا يبهر به البشرية، أو حتى يضيف اسما واحدا إلى قائمة قواد الإنسانية في أي من أنواع الإبداع. وقد يرى البعض أن واقع الحال يؤكد مقولة نعيمه، إذ إن القرون الخمسة المعنية كانت بالفعل قرون قحط وانحطاط، ماذا إذن عن عصور الإبداع الذهبية في تاريخ الثقافة العربية ابتداء من العصر الجاهلي ومرورا بصدر الدولة الإسلامية ثم الأموية والعصر العباسي؟ بل ماذا عن تلك الومضات التي أضاءت سماء الأدب العربي الحديث؟ يجيب نعيمه في احتقار ممزوج بالسخرية للأدب العربي الحديث، احتقار لا يقل عن احتقاره السابق ويقارن أعلام العطاء العربي بأعلام غربية لا يتردد في أن يمنحها قصب السبق والتميز:

«أسمع أصواتا تنادي وأرى أيادي تمتد نحوي وألسنة تصب عليَّ النقم والكل يقولون: «وهل نسيت - وأنت جاهل - أسماء امرئ القيس والنابغة الذبياني ولبيد وعلقمة وعنترة والمهلهل والمتنبي والهمذاني والأخطل وابن رشد وابن سينا ...إلخ من الأقدمين وشوقي وحافظ والمطران وكثيرين سواهم من المحدثين؟

كلا يا سادتي أنا لم أنسَ هؤلاء كلهم بل لا أتجاسر أن أزعج سكينة قبور الراقدين منهم ولا أن أرفع عينيَّ الخاطئتين إلى أكاليل الغار وأهلَّة النور فوق رؤوس الباقين في قيد الحياة. إنما أهمس لكم همسا كي لا أثير غضبهم: إن غثهم أكثر من ثمينهم، وعلى كل لا أظنكم ظالمين إلى حد أن ترفعوا أحدا منهم إلى مصاف هوميروس وفرجيل ودانتي وشكسبير وملتون وبيرن وهيكو وزولا وغوته وهينة وتولستوي... خلقوا وماتوا [يقصد الشعراء العرب] ليتغزلوا بظباء الفلاة ولمعان المشرفيات ووقع سنابك الخيل وسفك الدماء ومشي الإبل وأطلال المنازل ونار القرى... إلخ»[10].

والنهضة الأدبية، أو «ما تعود البعض أن يدعوه نهضة أدبية»، كما يقول نعيمه، لم تكن «سوى نفحة هبت على بعض شعرائنا وكتابنا من حدائق الآداب الغربية، فدبت في مخيلاتهم وقرائحهم كما تدب العافية في أعضاء المريض بعد إبلاله من سقم طويل. والسقم الطويل الذي يشير إليه نعيمه هو «المرض الذي ألمَّ بلغتنا أجيالا متوالية كان شللا أوقف فيها

حركة الحياة وجعلها... جيفة تتغذى عليها أقلام الزّعانف المستبعدين وقرائح النظّامين والمقلدين»[١١].

ما أسهل أن ننحي رأي ميخائيل نعيمه جانبا بدعوى أن الرجل كتب «غرباله» في نيويورك، حيث تلقى تعليما غربيا خالصا في المهجر الأمريكي، وأنه من المنطقي أن يصدر حكمه على إنجازات العقل العربي من هوى مسبق وتحيز جاهز. وإذا كان ذلك كذلك، فماذا نقول في حماس العقاد والمازني في «ديوانهما» الذي لابد أنهما كتباه في السنوات نفسها لكتابة مقالات نعيمه، إذ إن بعض هذه المقالات التي نشرت في الغربال تعود إلى عام ١٩١٩، أي قبل صدور جزأي الديوان في عامي ١٩٢٠ و١٩٢١؟ وسوف نعود في مرحلة لاحقة إلى وقفة أكثر أناة مع ديوان العقاد والمازني. لكن يهمنا أن نذكر هنا حماس العقاد لـ غربال نعيمه، الذي يشتم منه ذلك المزج بين الانبهار بالعالم الجديد والاحتقار لإنجازات المبدعين العرب المعاصرين، والذي لم يفلت واحد منهم من «سوط» المؤلفين غير النقدي. موقف العقاد هذا تنطق به صفحات الديوان نفسها، في أكثر من موقع. فلم يكن نعيمه وحيدا في انبهاره بإنجازات العقل الغربي. وهل نستطيع أن نتجاهل صوتي العقاد والمازني اللذين قدما أهم دراسة نقدية ـ يفترض أنها كذلك ـ في السنوات المبكرة من القرن العشرين. وهنا أعيد تأكيد المقولة السابقة، وهي أنه إذا كان بإمكان أحد أن يتجاهل رأي ميخائيل نعيمه باعتباره أمريكي الثقافة، فإن أحد لا يستطيع أن يتجاهل رأي مؤلفي الديوان للسبب نفسه. ولم يكن العقاد والمازني في حقيقة الأمر أقل حماسا من نعيمه لإنجازات العقل الغربي وانبهارا بثقافته وآدابه:

> «وإن المرء ليزهو بآدميته حين يلقي بنفسه في غمار الآداب الغربية، وتجيش أعماق ضميره بتدافع تياراتها، وتعارض مهابها ومنتجاتها وتجاوب أصدائها وأصواتها ـ أبواب للكتابة منوعة، ومهايع متسعة، وفنون مبتدعة، ونحل ومذاهب، ومدارس ومشارب، والحياة بين هذه الأفكار المشرقة معروضة للنظر في كل شية من شياتها، محسوسة في كل خطرة من خطراتها، متكررة متضاعفة، شاكة موفقة، جادة ساخرة، ناقمة راضية»[١٢].

إن حماس العقاد والمازني هنا للآداب الغربية لا يمكن أن يوصف بأنه أقل من حماس نعيمه!

هل تختلف نغمة السنوات المبكرة من القرن العشرين عن نغمة السنوات المتأخرة؟ الاختلاف الوحيد الذي تؤكده متابعة بسيطة لحركة الثقافة العربية في ربع القرن الأخير، هو أن الحداثي العربي - فتلك سنوات الازدهار الحداثي في العالم العربي - كان أكثر انبهارا بمنجزات العقل الغربي واحتقارا لمنجزات العقل العربي. ربما تكون نكسة أو هزيمة ٦٧ مبررا مقبولا لتلك المبالغة عند طرفي الثنائية، لكننا هنا في مجال الرصد وليس التبرير. وربما يكون انكسار الحلم العربي بالقسوة التي تم بها أيضا مبررا آخر، جعل هذا التحول إلى ثقافة الآخر الأوروبي الغربي - والأمريكي بعد ذلك - رد فعل طبيعيا لانهيار الحلم في لحظات دفعت المثقف العربي إلى محاولة تحقيق قطيعة معرفية مع الماضي - مع ما يعنيه ذلك من رفض صريح واحتقار ضمني له - ومحاولة تحديث العقل العربي تأسيسا على النموذج الغربي الذي حققت أسلحته تحطيم الحلم العربي. من هنا نستطيع أن نقول صادقين إن الحداثي العربي فعل ما فعل بحسن نية كاملة. ومع الانبهار من ناحية، وحسن النية من ناحية ثانية، لم يدرك الحداثي العربي أنه يضع رقبة الثقافة العربية طائعا مختارا تحت سيف الهيمنة الغربية. وهو حسن النية نفسها الذي أعماه عن حقيقة أكثر إيلاما، وهو أن المخابرات الأمريكية الـ «CIA» كانت تمول أنشطة ثقافية مختلفة ومتباينة أحيانا، ومن بينها مدارس الحداثة المختلفة، في دول عديدة من العالم! «لم نكن نعرف»، سوف يسارع الحداثيون العرب إلى القول. لكن الواقع أن الإنسان الذي يعطي لنفسه مسؤولية قيادة فكر أمة في فترة تاريخية حاسمة، كتلك التي تلت هزيمة ٦٧، واجبه أن يعرف. فقد كانت الشواهد موجودة ومعلنة في الجامعات الأمريكية منذ أواخر الستينيات، أي قبل صدور الدراسة المطولة والموثقة للباحثة البريطانية «فرانسيس سوندرز» تحت عنوان **من الذي دفع أجر العازف؟: دور المخابرات الأمريكية في الثورة الثقافية** (١٩٩٧) بثلاثين عاما على الأقل، ولهذا حديث آخر.

أضف إلى هذا أننا لا نستطيع أن ننكر أن أصوات التحذير كانت موجودة، خاصة في الفترة القريبة من الخمسينيات، وإن لم تكن التحذيرات في ذلك الوقت بالقوة الكافية، فلم يكن الارتماء الكامل في أحضان الثقافة الغربية قد تم بعد. من بين هذه الأصوات، على سبيل المثال، صوت محمد مندور الذي حذر من نقل الفكر الغربي والانفصال عن الواقع متبنيا دعوة للوسطية

الثقافية تقترب من الواقع الثقافي والحياتي العربي، أكثر من اقترابها من الثقافة الغربية:

> «ونحن في عصرنا الحاضر لن نستطيع أن نجاري التفكير الأوروبي، أو نضيف إليه إضافات حقيقية **إذا اكتفينا بنقل هذا التفكير** [التأكيد من عندي]، وذلك لأن الفكرة التي تبنى على فكرة أخرى لا تلبث أن تتحل متعثرة في فتات المنطق، وإنما التفكير الخصب هو الذي نستمده من الحياة ونبنيه على الواقع، وعلى هذا لا يكون لنا، إذا أردنا أن نجدد حياتنا الروحية، من أن نغير اتجاهاتها وقيمها، وهذا لن يكون إلا إذا تغذينا بالآداب والفنون الأوروبية من تصوير ونحت وموسيقى»(١٣).

وسطية مندور تتمثل في رفضه للنقل وتقبله للتأثر الذي يعبر عنه في «إذا تغذينا». لكن التحذير قائم ويتفق توازنه بل هدوؤه مع توازن المرحلة السابقة على التحول الحداثي. ولهذا لم يكن غريبا أن يكون مندور من أكبر النقاد العرب في العصر الحديث الذين تحمسوا للتراث النقدي العربي.

لقد كان الموقف من التراث محور الثنائية التي واجهتنا منذ بداية القرن، ومازلنا نواجهها بصورة أكثر حدة اليوم. على الرغم من كل شعارات الأصالة والمعاصرة، وهي الثنائية التي تم فيها تحريف «الأصالة» لتعني العودة إلى الأصول أو التراث، فإن حقيقة الأمر أن التحديث عامة، والحداثة خاصة، نقيض التراث. فالحداثة في أبسط تعريفاتها ثورة على القوالب التقليدية المألوفة والمتوارثة، وهو ما أدركه نعيمه مبكرا وسط انبهاره بعباقرة الثقافة الغربية، قديمها وحديثها، الذين «أسكنتهم السماء أولمبوس بين الآلهة ولمست شفاههم بجمرة الحق»، ومن ثم يخلص في مقارنته سكان أولمبوس وسكان الأرض البسطاء من المبدعين العرب إلى: دعوهم في أعاليهم فنحن قاصرون عن إدراكهم بأيد أثقلتها سلاسل القيود، وعيون امتصت الظلمة ماءها، وعقول لم تتحرر بعد من أوهام الماضي وأشباحه وغرور المستقبل لتدرك حاضرها»(١٤).

إحقاقا للحق، هناك قلة من الحداثيين يدركون الأزمة ويدركون أنه تصعب المجاهرة صراحة بالدعوة إلى تحقيق قطيعة معرفية مع التراث كشرط لتحقيق الحداثة، ومن ثم يتحدثون عن حداثتين لا حداثة واحدة، تأكيدا لشعار الأصالة

والمعاصرة، وعلى الرغم من أن ما بعد الحداثة، على وجه التحديد، لا يسترجع التراث أو الماضي إلا لتفككه بل لتسخر منه. من بين هؤلاء سامي سويدان في كتاب أخير له بعنوان «**جسور الحداثة المعلقة**» (١٩٩٧)، حيث يتحدث صراحة عن حداثتين في معرض حديثه عن مراحل البنيوية:

> «في كل مرحلة من هذه المراحل الثلاث، كانت الإنتاجات الإبداعية الحداثية تعلن عن نفسها ضمن ضفتين متقابلتين تنهض في إحداهما أعمال ملتحقة بالطرف الغربي المسيطر، مقابل بروز أعمال معبرة عن مقاومة هذا الأخير بتشبثها بالقيم والأساليب التقليدية المتوارثة، قد تلتقي مع الأولى في بعض ظواهرها وإنجازاتها دون أن تنفك نهائيا عن التواصل مع الموروث القديم في إجازاته الأكثر عمقا وتألقا»[١٤].

لقد أراد سامي سويدان أن يقيم جسرا ما، فتحدث عن حداثتين: حداثة تتجه ناحية الغرب، وحداثة تتجه ناحية التراث العربي القديم، تتفق مع الحداثة الغربية، من ناحية، ولا تحقق قطيعة مع التراث، من ناحية ثانية. الحداثة الثانية على وجه التحديد هي الحلم المستحيل الذي راوغ الحداثيين العرب حتى الآن، وهو تأسيس حداثة عربية أول شروطها ـ وهو ما لم يكن يدركه سويدان أو يعترف به ـ التمرد على جوهر الحداثة الغربية المتمثل في تحقيق قطيعة مع التراث والتمرد عليه بل رفضه. ومن هنا فإن شرط تطوير حداثة عربية خاصة بنا، وهو حلم مؤلف المرايا المقعرة، غير متوافر في محاولة سويدان إمساك العصا من منتصفها.

أما عن الانبهار فلم يكن العقل العربي في يوم من أيام اتصاله بالثقافة والحضارة الغربيتين أكثر انبهارا بهما مما هو اليوم، ومنذ بداية الثمانينيات على وجه التحديد، وهو انبهار أعمى الحداثيين العرب عن إدراك الاختلافات، من ناحية، ودفعهم، بسبب إيمانهم بضرورة تحقيق قطيعة معرفية مع الماضي كشرط لتحقيق الحداثة، إلى احتقار التراث من ناحية ثانية، ثم الوصول بالتبعية الثقافية للغرب إلى أبعد نقطة فيه من ناحية ثالثة. والنتيجة أن أصبح العقل العربي منفعلا وليس فاعلا:

> «يلاحظ المتتبع لحركة النقد العربي الجديد ـ في العقدين الأخيرين ـ تدفق الدراسات الأدبية على الساحة النقدية العربية،

ويبدو العقل النقدي العربي المعاصر معجبا بها، ومتحمسا لها كأنه وجد ضالته المنشودة بعد صبر مديد. كما يلاحظ كثرة المؤلفات النظرية والتطبيقية والترجمات المتعددة: للبنيوية الوصفية والبنيوية التكوينية والسيميولوجيا والنقد الأسطوري والنقد التفكيكي... إلخ. كما تدرس أسماء رولان بارت وجوليا كريستيفا وتودوروف وجولدمان و فراي وسوسير وياكوبسون وغريماس وجان كوهين وبريموند وغيرهم وغيرهم، في الكتب والمجلات العربية.

ويشعر المرء بأن العقل العربي ـ في معظم الأحيان ـ يبدو من خلال ذلك كله، منفعلا لا فاعلا، مستقبلا لا محاورا، محاكيا لا متمثلا»(١٦) [التأكيد من عندي].

وقد كان شكري عزيز الماضي أكثر صراحة في تفسير موقفه من رفض ذلك الانبهار بالحداثة الغربية. «من نافلة القول»، يكتب عزيز الماضي، «التأكيد **بأننا لم نبتكر هذه الوسائل العلمية بل جاءتنا من الخارج فهي لم تنبع من سياق اجتماعي تاريخي حضاري، مثله مثل الأدوات التي جاءتنا من الخارج ولم تنبع من سياق أدبي نقدي تاريخي محلي»** (١٧) [التأكيد من عندي].

إن الإنسان يقف في دهشة بالغة أمام درجة الانبهار المطلق بإنجازات العقل الغربي، وهو انبهار لا تكفي هزيمة العقل العربي وانهيار الحلم القومي اللذان أعقبا هزيمة ١٩٦٧ لتبريره إلا بمقدار محدود. وإن كان ذلك لا يعني بالضرورة أن الانبهار كان مقرونا دائما، وفي تعميم، موثق بدرجة مماثلة من احتقار العقل العربي وإنجازاته. فانبهار جابر عصفور مثلا بإنجازات العقل الغربي منذ تفتحت عيناه، كما يقول، عام ١٩٧٧ على البنيوية، لا يقابله احتقار أو تقليل من شأن التراث النقدي العربي، ودراسات الرجل في التراث النقدي لما يقرب من ثلاثين عاما في ذلك المجال تعتبر من بين أعمق الدراسات الأكاديمية وأكثرها جدية واحتراما للعقل العربي. لكنه لا يختلف كثيرا عن بقية الحداثيين العرب في انبهارهم بالثقافة الغربية عامة، والحداثة خاصة. في فصل بعنوان «فتنة البنيوية» من كتاب **نظريات معاصرة**، وهو مجموعة مقالات كان قد سبق لجابر عصفور نشرها في جريدة الحياة على مدار أربع أو خمس سنوات سابقة لنشرها في ذلك الكتاب، يتحدث المؤلف عن «فتنة» البنيوية في حماس لا يقل عن انبهار أي حداثي عربي معاصر آخر:

«كانت البنيوية **مبعوث العناية** اللغوية الذي حمل **بشارة العهد** الآتي إلى العلوم الإنسانية ومنها النقد الأدبي، دالا إياها على طريق **الهداية المنهجية والجنة الموعودة** للدراسة العلمية التي تؤسس النقد الأدبي بوصفه علما من العلوم الإنسانية المنضبطة. وسواء تحدثنا عن البنيوية بوصفها حركة اجتماعية سياسية، أو بوصفها نشاطا أيديولوجيا، فإنها تظل مشروعا منهجيا بالدرجة الأولى، من حيث هي دعوة إلى تطبيق النموذج المنهجي الذي انبنى عليه علم اللغة عند سوسير»(١٨) [التأكيد من عندي].

وفي بعض الحالات يقف المرء مندهشا أمام مفارقات أقل ما يقال عنها أنها محيرة. وإن كانت تصور موقف الناقد الحداثي العربي وحيرته في غيبة مذهب نقدي عربي يمكن أن يستخدم أدواته في تعامله مع النصوص الإبداعية. فهو يعيش حالة فراغ خلقته القطيعة المعرفية الكاملة مع التراث التي تعتبر شرط تحقق الحداثة. وفي الوقت نفسه، ووسط حماسه للتحديث، يتبنى المناهج والأدوات الحداثية الغربية. والنقلة من الفراغ إلى المناهج الحداثية الغربية وأدواتها تتسق مع موقف الحداثي العربي الذي أكدناه في إلحاح حتى الآن. لكن من غير المنطقي، وتلك هي المفارقة، أن يتحدث الناقد العربي الذي يعيش على فكر ومنهج مستعار قائلا إنه في بحثه عن «ذاته»، تبنى هذا المنهج الغربي أو ذاك، تماما كما قال يوسف الخال، وكما قال شكري عياد بأن هؤلاء جميعا يعيشون بأجسامهم في العالم العربي ويعيشون بعقولهم ومشاعرهم في أوروبا. مثل هذه المفارقة تجسدها كلمات ناقد حداثي جاد غزير الإنتاج هو عبدالله الغذامي في مقدمة كتابه: **الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية** حيث يقول:

«ولذلك احترت أمام نفسي، وأمام موضوعي، ورحت أبحث عن نموذج أستظل بظله، ومحتميا بهذا الظل عن وهج اللوم المصطرع في النفس، كي لا أجتر أعشاب الأمس. [الإشارة هنا إلى القطيعة مع التراث - المؤلف] وأجلب التمر إلى هجر. ومازلت في ذاك المصطرع حتى وجدت منفذا فتح الله مسالكه، فوجدت منهجي، ووجدت نفسي...»(١٩).

وبعد ذلك ببضعة سطور يحدد الغذامي ملامح «منهجه» و«نفسه» اللذين وجدهما: لقد وجد الاثنين عند رومان ياكوبسون دون مواربة أو لف أو إدراك لسخرية المفارقة: «وخير وسيلة للنظرة في حركة النص الأدبي، وسبل تحرره، هي الانطلاق من مصدره اللغوي، حيث كانت مقولة لغوية أسقطت في إطار نظام الاتصال اللفظي البشري، كما يشخصها رومان ياكوبسون في (نظرية الاتصال) وعناصرها الستة، التي تغطي كل وظائف اللغة، بما فيها الوظيفة الأدبية»[٢٠]. وبصرف النظر عن مفارقة أكثر إثارة للعجب تتمثل في أن تعامل الغذامي مع قصائد الشاعر السعودي الذي يتخذ من شعره نموذجا للنقد «التفكيكي» الذي يسميه «تشريحيا» لا علاقة له بمنهج ياكوبسون البنيوي، فإن مفارقتنا الأساسية لا تحتاج إلى تعليق!

نستطيع أن نمضي مع الطرف الأول من ثنائية الانبهار - الاحتقار إلى مدى قد لا يطيقه القارئ. لكننا قدمنا في الصفحات السابقة نماذج - لا ندعي أنها جامعة مانعة - للانبهار بإنجازات العقل الغربي في ربع القرن الأخير من القرن العشرين. وقد آن لنا أن نتحول إلى الطرف الثاني ونعني به احتقار العقل العربي وإنجازاته الثقافية في الفترة نفسها، وهي فترة ارتفاع نجم الحداثة في العالم العربي.

ولنا وقفة قصيرة هنا مع دلالة عنوان الدراسة الحالي. لم يقع اختياري على المرايا المقعرة كعنوان للدراسة الحالية في محاولة مقصودة أو متعمدة لتكرار الضجة التي أثارها كتابي السابق: المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك (١٩٩٨)، وإن كنت أظن أن هذا في حد ذاته هدف مشروع. لكن صورة «المرايا المقعرة» فرضت نفسها منذ البداية بمجرد أن بدأت التفكير في بديل نقدي للمذهبين أو المشروعين النقديين اللذين رفضتهما في المرايا المحدبة، وهو البديل الذي ألح عليَّ الكثيرون للاشتراك في البحث عنه، هذه الصورة قفزت إلى ذهني مباشرة. كان لابد من التفكير في بديل يجيء تطويرا للتراث و«تحديثا» له. التطوير والتحديث اللذان فكرت فيهما كانا جوهر الرد المنطقي على الدعوة الحداثية لتحقيق قطيعة معرفية مع الماضي، وهذا على وجه الدقة هدف وموضوع الدراسة الحالية، إذ إن الحداثيين وغير الحداثيين العرب، منذ السنوات المبكرة من القرن العشرين، أداروا ظهورهم للتراث العربي، بدرجات متفاوتة، بالقطع. وفي العقدين الأخيرين من ذلك القرن

وصلت الدعوة إلى القطيعة المعرفية مع التراث إلى ذروتها، كأن الحداثيين العرب، في الوقت الذي وقفوا فيه طويلا أمام المرايا المحدبة(٢١) فصدقوا وهْمَ ضخامة إسهاماتهم، قد وضعوا التراث الفكري والنقدي العربي أمام «مرايا مقعرة» قامت بتصغير إنجازات العقل العربي والتقليل من شأنها. وهذا في حقيقة الأمر ما نقصده باحتقار إنجازات العقل العربي.

هكذا وضع بعضنا منجزات العقل العربي عامة وتراثه النقدي خاصة أمام «مرايا مقعرة» فرأوه صغيرا قليل الشأن، وتعاملوا معه، وسط انبهارهم بمنجزات العقل الغربي، من منطلق الاحتقار، وهذا هو جوهر الإحساس بالدونية التي يتحدث عنها الكثيرون. ومرة أخرى نعود إلى بداية القرن العشرين لنرصد بداية الموقف من التراث النقدي، فكما لم يكن الانبهار بمنجزات العقل الغربي مقصورا على ربع القرن الأخير والحداثة العربية، لم يكن احتقار منجزات العقل العربي مقصورا على ربع القرن الأخير أيضا، ولا يمكن التأريخ لهذا الموقف ببداية الحداثة العربية. لقدكانت بداية القرن في الواقع تسجيلا لثنائية الانبهار بالعقل الغربي واحتقار العقل العربي ومنجزاته. ففي معرض نقدهما العنيف، أو بالأحرى، كما سبق أن أشرنا، تشهيرهما غير الموضوعي بشوقي، يكتب مؤلفا الديوان، بعد كلمات الانبهار بالآداب الغربية مباشرة:

> «ثم تلتفت إلى الأدب الذي يدعيه أولئك الأميون العارفون بالكتابة، الجهلة المتدثرون بلباس المعرفة، العامة المتطفلون على موائد الخاصة فترى عجبا... نفوس ضاوية وعقول خاوية وأخيلة في التراب ثاوية... فتصدق إحدى اثنتين: إما أن أدبا تسمعه من هؤلاء أشرف ما تنطق به النفس ساعة تسمو إلى أسمى معارج الإنسانية، أو أنهم ليسوا من ذلك وإنما هم محترفو حرفة ليس من آلاتها نباغة الطبع وامتياز المدارك ووفور الشعور.
>
> وإن من الجناية على مصر والشين لها أن يسمى هؤلاء النفر بعد اليوم أدباءها وتراجمة حياة الروح والفكر فيها. وما ظنك بحياة فنية يعنو ذووها لكل وبش يخطر له أن يسخرهم لقضاء غرض من أغراضه أو يستجلب القوت بهم كما يستجلب الحواة والبهلوانات أرزاقهم بعرض ثعابينهم وخيولهم؟»(٢٢).

وتمضي الفترة المفصلية بين الدعوة إلى «التحديث» في بدايات القرن، مع كل ما صاحبها من درجات على سلم الانبهار بالغرب وثقافته، وبين الدعوة الوجلى للحداثة في السنوات الأخيرة من الخمسينيات مرورا برموز فكرية مثل طه حسين ومحمد مندور ولويس عوض ورشاد رشدي دون تسجيل ذي شأن لاحتقار العقل العربي وتراثه الفكري والنقدي. بل إن بعض هؤلاء، وجميعهم تلقوا تعليمهم العالي في جامعات أوروبية غربية، لم يترددوا في أكثر من موضع في تسجيل سبق العقل العربي في كثير من القضايا المثارة. لم يسجل طه حسين مثلا، مع كل ما أثاره من ضجة في السنوات المبكرة، وعلى الرغم من كل حماسه للثقافة الغربية، احتقارا للعقل العربي ومنجزاته. وقد تركزت الضجة التي أحدثها طه حسين، خاصة حين صدر كتابه الشهير **في الشعر الجاهلي** (١٩٢٦) على قراءته الجديدة للتراث العربي وليس على رفضه لذلك التراث أو احتقاره له. ويحضرنا هنا، على سبيل المثال لا الحصر، موقف محمد مندور المعروف من إنجاز عبدالقاهر الجرجاني في مجال الدراسات اللغوية، وهو الرأي الذي أعلنه في بداية الانبهار العربي بإنجازات علم اللغويات أو اللسانيات ـ والذي جاء متأخرا بالطبع عن مثيله في أوروبا. ففي كتابه المعروف **النقد المنهجي**، يسجل سبق الناقد العربي القديم قائلا: «مذهب عبدالقاهر أصح وأحدث ما وصل إليه علم اللغة في أوروبا لأيامنا هذه. وهو مذهب العالم السويسري الثابت فرديناند دي سوسير... الذي توفي عام ١٩١٣»[٢٣].

ثم جاءت الحداثة العربية برفضها القاطع للتراث ـ تأسيسا على تحقيق القطيعة المعرفية مع الماضي، واحتقارها الخفي أحيانا والمعلن أحيانا أخرى، للقوالب والتقاليد القديمة والمألوفة. وهذا ما يؤكده شكري عياد في نهاية القرن في تحديده لمعالم الحداثة العربية منذ سنواتها المبكرة[٢٤]. فمع تأكيده لأهمية الحداثة والدور الذي قامت به كرد فعل للضياع وسقوط الحلم بعد نكسة ٦٧ على وجه التحديد، أو كمخرج مناسب من واقع يرفضه المثقف العربي بعد أن عجز عن التعامل أو التعايش معه، فإن شكري عياد يبرز الجانب الأيديولوجي للحداثة باعتباره ثورة للنخبة، وباعتبارها ثورة نخبة، فإن الحداثة، في نسختيها العربية والغربية على السواء، «تتجه إلى تدمير عمد النظام القديم»، ومن الطبيعي

أن يجيء التعبير الفني والأدبي الذي تتجه الحداثة «رفضا قاطعا للتقاليد الفنية السابقة، بل رفضا أيضا لفكرة التقاليد نفسها»[٣٥].

وإذا كان جابر عصفور، وهذه شهادة للرجل، لا ينطلق في أي وقت، حتى في أكثر مراحله انغماسا في الحداثة الغربية، من موقف احتقار التراث النقدي العربي وتقاليده، فإنه يحدد بشكل متميز ملامح «التحديث» العربي في بدايات القرن، وأبرزها، شرط القطيعة مع التراث، أي رفضه، باعتبار ذلك التراث إطارا مرجعيا مرفوضا، وهذا ما يؤكده في دراسته المتميزة: **قراءة التراث النقدي**، وفي «المقدمات المنهجية» على وجه التحديد.

> «ولم يعد الهدف من قراءة التراث ـ في النمط الجديد ـ استعادة الماضي بكل ما يقترن به من قيم جمالية وأدبية. **فقد أضحت هذه المبادئ والقيم قرينة إطار مرجعي مرفوض، صار التمرد عليه قرين التحرر الفردي الذي ينطلق من إطار مرجعي مضاد...**
>
> **وإذا كان الإطار المرجعي الجديد يعني استبدال الحاضر بالماضي، والغرب المتقدم بالشرق المتخلف، فإنه كان يعني بداية أول قطيعة حادة مع التراث بوجه عام، ومن ثم، بداية تعويل الناقد العربي (الحديث) على أصول نقدية ليست من صنعه، ولا من تراثه، بل من صنع الغرب (المتقدم) الذي أصبح اللحاق به ـ منذ ذلك الوقت ـ حلا لأزمة التخلف»**[٣٦] [التأكيد من عندي].

إن جابر عصفور هنا يسحب شرط القطيعة مع التراث، واستبدال الحاضر بالماضي على فترة سابقة للحداثة العربية، وهي فترة سيادة مذهبي الرومانسية والتعبيرية. وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة لمذهبين لم يتطلبا في الواقع مثل هذه القطيعة وذلك الاستبدال اللذين حولا ثقافة الغرب المتقدم إلى «مرجعية جديدة» تقوم على تبني أصول نقدية ليست من صنع الناقد العربي «ولا من تراثه»، فإن القطيعة مع التراث العربي القديم وتقاليده في الإبداع والنقد واستبدال الحاضر بالماضي، كانا أكثر حدة مع الحداثة فيما بعد. وهو ما يؤكده جابر عصفور دون مواربة في تعليقه على حداثة أدونيس، وهكذا يثني على كلمات أدونيس ويعلق عليها في السياق التالي:

> «والقراءة الحداثية انتقادية وتثويرية في آن، منطلقها الفاعلية اللغوية للأدب، والتسليم بقدرة هذه الفاعلية على تحطيم القوالب

المتحجرة الثابتة لمنظومات القيم البالية في العالم. وهذا الهدف يجعلها منحازة إلى «التجاوز» وإلى «الإبداع» دون «الاتباع» ومن ثم فإنها تضع التراث في مناخ الأسئلة التي تبرز الثابت لتنفيه، وتؤكد الإبداع لتنطلق منه، محطمة في ذلك سطوة «التناقض مع الحداثة»، من حيث هي - أي الحداثة - قرينة الشك والتجريب وحرية البحث والمغامرة في اكتشاف **المجهول وقبوله**». [هذه كلمات أدونيس في الثابت والمتحول]. وذلك **انطلاقا من إطار مرجعي مؤداه أن «أصل الثقافة العربية، لن يحمل في ذاته حيوية التجاوز إلا إذا تخلص من «المبنى القديم التقليدي الاتباعي»، وبواسطة آلة من داخل التراث نفسه»، وفي هذا الهدم يجب التوكيد على أن الحقيقة ليست في الذهن بل في التجربة**. والتجربة الحية هي ما تؤدي عمليا إلى تغيير العالم» [كلمات أدونيس مرة أخرى][٢٧].

في هذه الضفيرة المكثفة تتداخل كلمات عصفور وأدونيس لتؤكد معا جوهر الحداثة في نسختها العربية والتي لا تختلف عن جوهر الحداثة الغربية في تأكيد كل منهما على أهمية «تحطيم القوالب المتحجرة الثابتة لمنظومات القيم البالية». ثم إن الثقافة العربية، كما يتفق الكاتبان، لابد لها، من تحررها من القديم، من تحقيق «إطار مرجعي» يتخلص «من المبنى القديم الاتباعي». صحيح أننا لا نستطيع القول بأن هذه الكلمات لا تحمل، منفصلة أو مجتمعة، احتقارا للعقل العربي، ولكنها بالقطع تتفق مع روح الحداثة التي أخذا عنها، وهي رفض القديم وتحقيق قطيعة معرفية معه أو «هدمه»، كما يذكر أدونيس بالحرف الواحد، قبل إقامة المرجعية الجديدة، مرجعية الحداثة.

ليس في الربط بين تحقق الحداثة وتحقق القطيعة المعرفية تجن على الحداثة. الحداثيون الغربيون يحددون ذلك الشرط باعتباره مطلبا أساسيا لتحقق الحداثة، أما في حالة الحداثة العربية فربما لا يجد البعض لديه من الجرأة التي تمكنه من الاعتراف بذلك الشرط، خاصة هؤلاء الذين يحلو لهم أن يرفعوا في وجوهنا بين الحين والآخر شعار «الأصالة والمعاصرة». هؤلاء بالطبع ينكرون الربط بين تحقق الحداثة وشرط القطيعة المعرفية. لكن الاتجاه العام هو التسليم بأن التمرد على الماضي أو التحرر منه هو المدخل الطبيعي لتحقيق حداثة عربية، وهم في ذلك يربطون بين حرية الحداثة

وقيود التراث، وهو ما يؤكده سامي سويدان في السنوات الأخيرة من القرن العشرين في **جسور الثقافة المعلقة** (١٩٩٧):

> «القضية الأولى التي قامت في صلب الأعمال الحداثية في هذا القرن هي قضية التحرير. وقد عرفت تسميات متعددة وتمثلت في صيغ متنوعة، فبرزت كثورة على التقاليد السائدة وتمرد على القيم والأعراف المهيمنة والخروج على المقاييس والمعايير المستتبة، وغالبا ما ارتبطت بموقف عام من المجتمع وانظمته وقوانينه، بإدانته لما تحفل به من ظواهر التخلف والتعسف والكبت والظلم والتشويه... وركزت في المجالات الإبداعية المختلفة على رثاثة الأساليب التقليدية المتبعة فيها، واعتبرت الأخذ بها والمحافظة عليها خيانة للذات وإزراء باللغة وتشويها للأدب، والالتزام بمعاييرها والخضوع لشروطها ارتهانا وعبودية وعوقا عن التعبير الصحيح ناهيك بالإبداع الطريف»[٢٨].

ففي مقابل الأصوات التي تحاول التمويه فيما يختص بالقطيعة المعرفية مع التراث، أو تلك التي تتخفى وراء شعار الأصالة والمعاصرة بعد أن فُرِّغ من معناه، أو حتى تلك التي تجهر بالقطيعة المعرفية شرطا من شروط الحداثة دون أن تشعر باحتقار خفي أو صريح للعقل العربي، هناك أصوات لا تماري أو تمسك العصا من منتصفها أو تحاول تجميل الدعوة للقطيعة بأي دعاوى تمويهية. من أبرز هذه الأصوات صوت كمال أبي ديب، الناقد الحداثي ثم ما بعد الحداثي الذي لم يتردد في الجهر بتبنيه لطرفي الثنائية، فينطلق، في ما يكتب، منبهرا بالعقل الغربي ومحقرا في شأن العقل العربي. وعلى الرغم من رفضي المبدئي لموقف أبي ديب إلا أنني شخصيا لا أملك إلا أن أعبر عن إعجابي بشجاعته الأدبية سواء في رفضه لمنجزات العقل العربي أو في احتضانه لمقولات الحداثة وما بعد الحداثة الغربية في صراحة. وهكذا يقف كمال أبو ديب على رأس القائمة باعتباره «واحدا من أبرز من حاولوا قولبة الإنسان العربي فكريا، وتغريبه، وذلك من خلال فرض - أو محاولة فرض - منهج تحليلي على الرغم من أنه بلغ أقصى درجات العلمية»[٢٩]. وهكذا يكتب أبو ديب في كتابه المبكر، **جدلية الخفاء والتجلي**:

> «بهذا التصور، وبالإصرار عليه، يكون هذا الكتاب... طموحا لا إلى فهم عدد محدود من النصوص أو الظواهر في الشعر

والوجود، بل أبعد من ذلك بكثير: إلى تغيير الفكر العربي في معاينته للثقافة والإنسان والشعر، إلى نقله من فكر تطغى عليه الجزئية والسطحية والشخصانية إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة، المتقصية، والموضوعية، والشمولية والجذرية في آن واحد»[٣٠].

ربما لا يهمنا الآن التوقف عند تحولات وتناقضات أبي ديب الذي انتقل بعد ذلك بسنوات قليلة جدا من كلية النظرية البنيوية الموحّدة، وهي الكلية التي أدى افتقار العقل العربي إليها إلى تحوله إلى تفتيت وشرذمة التفكيك ليدافع عن الإستراتيجية الجديدة بالحماس نفسه ويدّعي السبق إليها، تماما كما ادّعى السبق إلى تأسيس بنيوية عربية[٣١]. لكن ما يهمنا هنا أن احتقار أبي ديب لإنجازات العقل العربي بعد غربال نعيمه لا يختلف كثيرا عن احتقار الأخير لإنجازات ذلك العقل منذ بداية تاريخه إلى تاريخ صدور الغربال (١٩٢٣). ومن ثم، يرى أبو ديب *أن إبداعات العقل العربي خلال ما يسمى* بعصر النهضة، بل خلال القرن العشرين بتمامه، ليست سوى رقع متناثرة لا تتعدى محاولات الربط بينها عمليات ترقيع أو توفيق قسرية، وذلك انطلاقا من موقفه المبدئي الذي يؤكده في أكثر من موقع، وهو أن «الفكر العربي... لا يزال عاجزا عن التصور الكلي المعقد لحركة الإنسان في المجتمع ولقوانين التطور الفني والاقتصادي والسياسي والاجتماعي والنفسي فيه، **ولأن الفكر العربي، أخيرا، لا يزال عاجزا عن أن يبلور تصورا بنيويا لمشروع سياسي أو اقتصادي، أو لدراسة قصيدة أو رواية، أو لإنشاء جامعة أو مؤسسة تجارية أو عسكرية**»[٣٢] [التأكيد من عندي]. ولا أعتقد أننا نستطيع العثور في قاموس احتقار العقل العربي وإنجازاته الثقافية بل والسياسية والاقتصادية والتجارية على كلمات تقترب من تعميم و حِدّة كلمات أبي ديب في السياق السابق، الذي يصل في تحامله على كل ما هو عربي إلى ذروة غير مسبوقة.

وما دام العقل العربي نفسه أصبح مستباحا إلى هذا الحد، فلماذا لا تستباح أدواته وفي مقدمتها لغة التعبير! وهكذا ينتقل تحقير العقل العربي إلى تحقير اللغة العربية واتهامها بالقصور، إذ يتهمها بعض العرب وغير العرب بالقفز اللغوي، لأن «نظامها اللغوي»، حسب زعمهم «يخلو من الفئات التركيبية grammatical categories الموجودة في اللغات الأخرى، ولا سيما الأوروبية منها، ويتبع هذا الاتهام بطبيعة الحال ـ وهو ما يرمون

إليه... ـ اتهام فكري ومعرفي»[٣٣]، وهكذا تكتمل دائرة الإدانة الجهنمية للعقل العربي وأدواته، فسواء كانت من المؤمنين بأن اللغة تسبق الفكر وأنه لا وجود للفكر قبل اللغة، أو أن اللغة أداة للتعبير عن الفكر، بمعنى أن الفكر سابق لوجود اللغة، فالعقل العربي في فكره ولغته عقل متخلف وقاصر!

ويزداد الشرخ اتساعا عند المثقف العربي المهموم بواقعه الفكري واللغوي وهو يشاهد من حوله مثقفين ومفكرين يشعرون بدونية العقل العربي؛ فيرتمون في أحضان فكر الآخر وينقلون عنه في لغة ركيكة تؤكد تلك الدونية وتنشئها في آن:

> «وحقا ان هذه التجارب التي نشير إليها تكتب بلغتنا العربية، ولكن لا نقرأ فيها حتى نشعر أن الأعمدة التي تشد بناء لغتنا قد سقطت وهوت من أيدي أصحابها فهم يكتبون بحروف وألفاظ يظنونها عربية أو هي كذلك، ولكن لا نقرأ فيها حتى نحس بالعجمة والشذوذ على ما ألفناه في أساليبنا وفي عربيتنا. وأكاد أقول إنهم يكتبون بلغة لا عربية، ولا غربية، أما إنها غير غربية فذلك شيء واضح لأنها لا تكتب بلغة الغرب، وأما إنها غير عربية فلأنها لا تكتب باللغة العربية المألوفة لنا»[٣٤].

أين أخطأنا؟ جميع المؤشرات تشير في اتجاه الخلط المبكر بين التحديث التكنولوجي المادي والتحديث الثقافي، حينما وصل انبهارنا بالعقل الغربي ـ مع التقليل من شأن العقل العربي بدرجات متفاوتة بين الاحتقار والتجاهل ـ إلى تبني كل ما هو غربي بصرف النظر عن اختلافه، بل تفاهته بالنسبة للغربيين أنفسهم. «والنخبة عندنا»، كما يذكر شكري عياد، حتى في مجال الثقافة ـ تقتنع عادة بـ «آخر» ما أنتجته المصانع الأوروبية أو الأمريكية، وقد تضع في أعز مكان من الصالون، ما يلقيه الغربيون على جانب الطريق»[٣٥].

لقد انتهى القرن العشرون وقد تربع الفكر الحداثي، بل ما بعد الحداثي، في أعز مكان في «صالون» الثقافة العربية بعد أن طرد بعضنا، ربما بحسن نية لا تغتفر، التراث العربي عبر النوافذ والأبواب، وأكدوا ـ وهنا تكمن ضخامة الجرم الثقافي الذي لا يغتفر مع كل حسن النوايا ـ التبعية الثقافية لثقافة «الآخر» المختلفة، وحققوا المفارقة المؤلمة: ففي الوقت الذي ارتبطت

الحداثة عامة بالرغبة في التحرر من قيود الماضي المكبلة لحرية الإبداع، انتهت الحداثة العربية، إلى إدارة ظهرها بالكلية للتراث الثقافي العربي، لتقع أسيرة قيود جديدة، أكثر قهرا وأكثر إيلاما، وهي قيود التبعية للثقافة الغربية. أليست هذه مفارقة مضحكة ومبكية في آن؟! ولهذا يقف الإنسان أسوان أمام طموحات الحداثيين العرب المبكرين وأحلامهم في تأسيس حداثة عربية تحقق الاستقلال عن الثقافة الغربية التي تقوم بنفي الثقافات القومية الأخرى «إلى أطراف الذاكرة» ثم كيف حققت التجربة عكس تلك الأحلام والطموحات بعد أن استسلمت الثقافة العربية للثقافة الغربية المهيمنة، وأسلمت لها قيادها وقبلت، عن طواعية، النفي إلى أطراف الذاكرة. ولنقرأ كلمات الطموح ثم نعيد لأنفسنا سؤالنا السابق: أين أخطأنا؟. «الحداثة العربية»، يكتب إلياس خوري، «هي محاولة البحث عن شرعية المستقبل، بعد أن فقد الماضي شرعيته التاريخية في عالم توحده الرأسمالية الغربية بالقوة، ويهيمن عليه الغرب، وتنفي فيه الأطراف إلى الذاكرة التاريخية، حيث لا تستعاد إلا بوصفها فولكلورا أو دليلا جديدا على تفوق الغرب وقدرته على نفي الآخرين وإبادتهم. البحث عن الشرعية هو بحث عن محاولة التخلص من خطر الإبادة ومحاولة إيقاف تدمير الذات عبر القبول بتدميرها الجزئي»[٣٦]. لقد بدأنا القرن الحادي والعشرين وقد تحقق كل ما تخوف منه إلياس خوري، كأنه كان يستشف الغيب. والمؤلم أننا فعلنا هذا بأيدينا واخترنا النفي إلى الذاكرة التاريخية حينما اختار بعضنا طريقا مسدودا هو طريق الحداثة الغربية دون أن يجهدوا أنفسهم في البحث عن بديل ثقافي قومي، لا يرفض الحداثة الغربية رفضا كاملا بالضرورة، لكنه ينظر إلى الوراء قليلا من دون أن يفقد رؤيته المستقبلية.

«لكن هذا هو سجن التاريخ»، قد يصيح البعض معترضين، تماما كما قال أحد الأساتذة الأمريكيين الحداثيين في أحد المؤتمرات الدولية التي اشتركت فيها في أوائل الثمانينيات. يومها، وفي حديث جانبي قال الحداثي الأمريكي: «مشكلتكم أنكم تنظرون إلى الوراء، وبهذا أصبحتم سجناء الماضي». هل كان الرجل على حق؟ ها نحن قد اخترنا، البعض منا على الأقل، إدارة ظهورنا إلى الماضي وتحقيق قطيعة معرفية مع التراث لأكثر من عقدين، فأين وصلنا؟ وهل سيصل بنا طريق الحداثة إلى ما بعد الحداثة ـ وقد وصلت إلى الثقافة

العربية بالفعل دون إعلان صريح تخوفا من المحاذير التي يحملها فكر ما بعد الحداثة الغربية؟ ثم هل نقبل، في نهاية المطاف، دعوة دريدا البالغة الخطورة والتي أطلقها آخر مرة في قلب القاهرة، وفي مقر المجلس الأعلى للثقافة في أوائل عام ٢٠٠٠، إلى تفكيك المؤسسات القومية المختلفة ووكّل المهمة إلى الجامعة؟ للدعوة، في حقيقة الأمر، بريق قوي خداع، فهي ترتدي لباس حرية الذات، وحرية التعبير والتنوير والعالمية في مواجهة مؤسسات قمعية. لكن خطورتها النهائية تتمثل في أنه لا يمكن الفصل بينها وبين العولمة الجديدة التي ستؤدي إن عاجلا أو آجلا، إلى تقلص دور المؤسسات القومية في مواجهة مؤسسات القوة العالمية الوحيدة والمسيطرة التي انفردت بالهيمنة في النظام العالمي الجديد:

«ويمكن لمثل هذه المقارنة غير المشروطة **أن تضع الجامعة في مواجهة عدد كبير من السلطات: (سلطات الدولة، وبالتالي سلطة الدولة القومية ووهمها في السيادة التي لا تقبل التجزئة)**؛ وبمثل هذه المواجهة يمكن للجامعة أن تكون عالمية أكثر من كونها كوزموبوليتانية **أي أن تكون متجاوزة لمفهوم المواطنة العالمية والدولة القومية بشكل عام**، كما أن هذه المقاومة تضع الجامعة في مواجهة السلطات الاقتصادية (أي مواجهة الشركات العملاقة والقوى الرأسمالية الوطنية والعالمية) **وفي مواجهة سلطات الإعلام والسلطات الدينية والأيديولوجية والثقافية... إلخ)** باختصار مواجهة كل السلطات التي تحد من ديموقراطية المستقبل»[٢٧] [التأكيد من عندي].

ومؤلف المرايا المقعرة على استعداد كامل للتسليم بخطئه واعتذاره عن إساءة فهم دريدا إذا استطاع أي حداثي عربي - وقد قلنا إنهم يترددون في الاعتراف بأنهم قد تحولوا إلى ما بعد حداثة دريدا! - أن يقنعه بأن كلمات دريدا لا تربط بين دعوته لتفكيك المؤسسات القومية والعولمة، من ناحية، وأنها، إذ تحقق تفكيك المؤسسات القومية الذي يدعو إليه دريدا، لا تفتح الباب على مصراعيه أمام الهيمنة الأمريكية، من ناحية ثانية!

لا يكفي أن يدفع البعض بأننا لم نكن نعرف منذ عشرين أو ثلاثين عاما أن اختيار الحداثة سيقودنا في نهاية الأمر إلى طريق ما بعد الحداثة المسدود

وتفكيكية دريدا، التي لم تعد مقصورة على لعبة تفسير النص الأدبي محدودة الضرر، بل تعدتها إلى تفكيك المؤسسات والحكومات القومية في مواجهة عولمة لن ترحم وثقافة مهيمنة. لقد كان الاختيار خاطئا منذ البداية، فقد كان هناك الاختلاف الواضح بين المناخ الفكري والاجتماعي الذي أفرز الحداثة الغربية والمناخ الفكري والاجتماعي للواقع العربي، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، كان هناك الخطر الذي تمثله الحداثة ثم ما بعد الحداثة على الثقافات القومية.

قبل الحديث عن **الاختلاف** والأخطار القادمة بل الماثلة في الاختيار الحداثي لنا وقفة لا بد منها وخاصة بعد أن ظهر مصطلح التفكيك وتسلل إلى سطور المرايا المقعرة. ليست الدراسة الحالية دراسة في «البنيوية» و«التفكيك» كما قد يتخوف البعض في هذه المرحلة المبكرة، فقد قال المؤلف كل ما عنده أو أكثره في المرايا المحدبة عن الاتجاهين النقديين. وفي الدراسة الحالية سنعرج بين الآن والآخر على البنيوية والتحليل اللغوي للنص والتفكيك. لكن ذلك لن يعني، في أي وقت، تكرار مقولات الكتاب السابق. ولنكن أكثر تحديدا: في أثناء كتابة المرايا المحدبة قاومت إغراءات قوية وملحة للحديث عن الحداثة وما بعد الحداثة، سواء في جوانبهما الثقافية أو جوانبهما الحضارية. كنت دائما أرفض الاستجابة لذلك الإغراء، فقد كنت معنيا بالمدرستين النقديتين بالدرجة الأولى باعتبارهما أبرز الترجمات النقدية للحداثة الغربية، ومن ثم كان التركيز على البنيوية والتفكيك، على حين كانت الحداثة وما بعدها هما الخلفية الثابتة التي تفسر المشروعين النقديين وتحدد شرعيتهما. أما موضوع المرايا المقعرة فهو يلجأ، في نصفه الأول على الأقل، إلى عكس المعادلة. ففي المقدمة أو الأمامية تقف الحداثة الغربية والعربية، وما بعد الحداثة، بينما تعج الخلفية بالمشاريع والإستراتيجيات والمذاهب النقدية، ولن نعرج إلى أي منها، في الجزء الأول من الكتاب، إلا بمقدار ارتباطهما ببؤرة التركيز وهي الحداثة وما بعد الحداثة. بعبارة أخرى، كانت المذاهب النقدية في الدراسة السابقة هي مركز الدائرة، بينما وقفت الحداثة وما بعدها في نقاط مختلفة من محيطها. أما في الدراسة الحالية فالحداثة الغربية، والعربية، هي التي تحتل مركز الدائرة بينما تقف المذاهب

والمدارس والإستراتيجيات في نقاط مختلفة من محيطها، وهي نقاط نزورها بصورة متكررة ولكن بالقدر الذي تلقي فيه الضوء على المركز. أما في الجزء الثاني من الكتاب، وربما في ثلثيه الأخيرين، فسوف تتغير نقاط الارتكاز بالكامل، حينما ينصب اهتمام الباحث على تقديم دراسة «حديثة»، وليست «حداثية» بالضرورة، للتراث النقدي العربي.

الاختلاف

قبل الحديث عن الاختلافات الجذرية بين الثقافتين الغربية والعربية، دون أن يعني ذلك بالضرورة، بل بأي صورة من الصور، الحكم على واحدة بالدونية وعلى الأخرى بالتفوق، دعونا نتوقف عند طبيعة الحداثة الغربية التي ننقل عنها، ويفترض أنها طريق الهداية من ضلال الجهالة والتخلف. «حداثة» هي أم «حداثات»؟ فالغريب أنه في الوقت الذي يفترض أن يعمينا فيه انبهارنا بالثقافة الغربية عن الفوارق الأساسية بين ثقافتنا وثقافتهم، فإن الحداثة التي يتحدثون عنها في الواقع أكثر من حداثة. هناك حداثة اليسار الاشتراكي حتى ما قبل سقوط الحلم الاشتراكي بتفكك الاتحاد السوفييتي في مطلع التسعينيات، وهناك حداثة اليمين الغربي، وفي داخل المعسكرالغربي ذاته نجد حداثة ليسار وسط فرنسي تختلف في جوانب كثيرة منها عن حداثة الاتحاد السوفييتي السابق والدول الشرقية التي كانت تدور في فلكه. وهناك حداثة فرنسية إلى يمين الوسط تختلف عن الحداثة الأنجلو ـ أمريكية في أشياء كثيرة، بل إنها في أحيان كثيرة تختلف فيما بينها أكثر مما تتفق. والشيء نفسه داخل معسكر ما بعد الحداثة: تفكيك دريدا مثلا يختلف عن تفكيك مدرسة ييل، ومدرسة ييل التفكيكية نفسها لا تخلو من بعض الاختلافات الجوهرية بين أقطابها الأربعة: «بلوم» و«دي مان» و«هارتمان» و«ميللر». ومن حق الحداثيين وما بعد الحداثيين في الشرق والغرب أن يختلفوا، كل حسب المناخ الثقافي الذي ينتمي إليه، فهذا أمر طبيعي، ولكن ليس من حق الحداثيين العرب، وقد تأثرت كل مجموعة منهم بنجاح محدد من أجنحة الحداثة وما بعدها، أن يصبوا جميعا في ثقافة واحدة، ويتوقعوا منا أن نصل إلى حالة انبهار مماثلة، كحالة «التنويم» التي تحكم علاقة الشاعر والراوي والمتلقي فوق سلم أفلاطون المعروف. ولسنا في حاجة هنا

إلى تأكيد ما هو واضح، فبعض الحداثيين العرب تأثر بحداثة يسار الوسط أو ربما تلقى تعليمه في إحدى دول الكتلة الشرقية السابقة، بينما تلقى آخرون تعليمهم في فرنسا، وآخرون في إنجلترا، وآخرون في أمريكا. وكل واحد من هؤلاء يطالبنا بأن نستمع إلى صوته هو! هل يمكن أن يكون هناك عبث أكثر من هذا؟!

فإذا تركنا نقطة الانطلاق العبثية تلك، والتي تؤسس لحالة من الفوضى الحداثية العربية، حتى قبل أن نبدأ، وتحولنا إلى موضوع الخلافات الجوهرية بين الثقافة العربية والثقافة الغربية، فإن أهم ما يمكن إبرازه في هذا السياق هو أن الحداثة الغربية إفراز لأنظمة ثقافية مختلفة: اجتماعية واقتصادية وسياسية وفلسفية، وهي أنظمة لم تُعرف أو يؤسس لها في الثقافة العربية، وهو حقيقة يحذر شكري عياد، بحسه النقدي الناضج وانتمائه العربي الواضح، من تجاهلها.

> «ولكن الشاعر الذي يخوض في هذه المذاهب لا يحسن به أن ينسى أن ثمة خلافات هائلة بيننا وبينهم. فالظروف التي يعيش فيها القارئ العربي والكاتب العربي تتسم بفراغ هائل. في الغرب والشرق هناك خيارات واضحة تفرضها نظم سياسية حديثة قوية، لها تقاليدها كما أن لها تطلعاتها؛ ويفرضها تراث ثقافي حي تعهدته أجيال من العلماء بالتحقيق والدرس. أما في عالمنا العربي فالقديم مجهول أو شبه مجهول والجديد ضعيف مترنح، الأرض عنيدة والسماء شحيحة، الكاتب كالصارخ في برية، والقارئ كضال في صحراء، التحديات لا حد لكثرتها ولا لضخامتها»(٣٨).

إن تحذير شكري عياد هنا من اختلاف الثقافتين لا يحتاج إلى تأكيد، وإن كنت اختلف معه في جزئية صغيرة ولكنها بالغة الأهمية. فليس صحيحا أن «القديم مجهول أو شبه مجهول»، فقديم الثقافة العربية معروف، والمكتبة العربية في نصف القرن الأخير من القرن العشرين ـ على الأقل ـ زاخرة بالدراسات الأكاديمية المتخصصة والدراسات العامة التي تخاطب القارئ المثقف خارج أسوار الجامعة، ولكن المشكلة أن هذه الدراسات تتم لتوضع في «نافذة عرض ثقافي» دون محاولة حقيقية لتطويرها والتأسيس عليها، بما يتفق مع روح العصر ومتطلبات العالم الجديد في عصر العولمة وثورة

المعلومات بهدف تطوير نظرية نقدية عربية خاصة بنا. وهكذا تتأكد مفارقة فصامية عربية أخرى مثيرة للدهشة، فنحن ندرس تراثنا الفكري والنقدي ثم ندير له ظهورنا بالكلية لنستعير فكر «الآخر» ومصطلحه! وعلى كل حال، اختلاف الثقافتين عامة، واختلاف الفكر الحداثي وما بعد الحداثي كما أفرزه واقع الثقافة أو الثقافات الغربية، عن فكرنا وثقافتنا خاصة، هو موضوع اهتمامنا في هذه المرحلة. وعلى الرغم من أننا نتحدث هنا عن الاختلاف لنتحول بعد ذلك إلى مناقشة أخطار النقل عن الحداثة الغربية، إلا أن الفصل بين الاختلاف والخطر فصل تعسفي ومرحلي فقط يخدم هدف البحث. فالاختلاف في الوقت نفسه هو بيت الخطر.

وهنا أعيد تأكيد ما سبق تأكيده في المرايا المحدبة، والذي أعتبره بأكثر من معنى الجزء الأول من الدراسة الحالية، من أن الأزمة ليست، كما قد يتصور البعض، أزمة مصطلح وترجمته ونقله إلى العربية، بل أزمة الثقافة ـ الثقافات التي أفرزت ذلك المصطلح، أزمة اختلاف حضاري وثقافي بالدرجة الأولى. وسوف نتوقف طويلا، في مرحلة لاحقة من هذه الدراسة، عند أزمة المصطلح وفوضى نقله إلى اللغة العربية، ومحاولة تجذيره في ثقافة مختلفة. أزمة المصطلح إذن قائمة وتكاد تستعصي على الحل، يؤكد ذلك، على سبيل المثال فقط، ترجمتنا العربية لمصطلح Poetics. لكن ما أكدناه من قبل ونؤكده هنا هو أن الأزمة أزمة اختلاف: اختلاف الفكر الذي أفرز الحداثة الغربية ثم ما بعد الحداثة، وتاريخ الفلسفة الغربية لما يزيد على ثلاثمائة عام، والذي لا يمكن فصله عن الحداثة وما بعدها. في انبهارنا بإنجازات العقل الغربي وحماسنا ـ بعد إحباطات المواجهات مع الحضارة الغربية ـ للتحديث أعمانا عن الاختلاف ودفعنا إلى نقل المصطلح الغربي بعوالقه أو قيمه المعرفية cognitive values دون تنقية أو تصفية حقيقية له من تلك العوالق «المختلفة». أزمة المصطلح ـ وهي قائمة ـ كانت نتيجة ولم تكن أبدا سببا للأزمة.

لنبدأ من نقطة متأخرة في مسار الفكر الغربي الذي ننبهر به، وهي نقطة في مرحلة التفكيك ما بعد الحداثي الذي يمثل تحريرا نهائيا للذات في مواجهة أي سلطات قمعية بالنسبة لما بعد الحداثة الغربية، وطريقا مسدودا بالنسبة للحداثيين وما بعد الحداثيين العرب الذين يطرقون ذلك الباب في استحياء أحيانا، ودون أن يعلنوا ذلك في أحيان أخرى. مرجعنا

لتلك المرحلة كلمـات لـ «رولان بارت» في بداية تحـوله من البنيـوية إلى التفكيكية، أو في المنطقة الانتقالية ما بين المرحلتين، في بحثه المعروف: «موت المؤلف» المنشـور عـام (١٩٦٨). وبارت هو من هو بالنسبة للحداثة الغربية عامة والحداثة العربية خاصة، فلا يكاد يخلو مؤلف أو بحث أو مقال حداثي عربي من اسمه:

«إن الكتابة [يقصد النص] تحدد معنى بلا توقف لتبخره [أي لتفككه] بلا توقف، منفذة عملية إعفاء منتظمة من المعنى. وبهذه الطريقة نفسها فإن الأدب (من الأفضل أن نقول الكتابة) من خلال رفضه تعيين معنى نهائي للنص، (وللعالم كنص) يحرر ما يمكن تسميته بالنشاط المعادي للاهوت، نشاط ثوري حق، إذ إن رفض تثبيت المعنى، هو في النهاية، رفض للثالوث المقدس ـ العقل ـ العلم ـ القانون»(٣٩).

هذا ما قصدته على وجه التحديد «بالطريق المسدود»، الذي لا أعتقد أن حداثيا عربيا أو ما بعد حداثي قد سلكه أو جرؤ على الاعتراف بسلوكه! وإن كان ذلك لا يعني إنه لا يوجد بيننا من تحمس للتفكيك وتبنى آليات دون أن يخوض في النتيجة الحتمية التي يؤدي إليها تفكيك النص بصفة مستمرة، مما يعنيه ذلك من رفض الاعتراف بأي سلطة مرجعية خارج نص المؤلف وذات القارئ. ومقولة «بارت» الخطيرة التي تربط بين ثورية فعل القراءة ورفض الثالوث المقدس قد تتفق مع المناخ الفكري ـ الفلسفي الذي أفرز فكر ما بعد الحداثة، والحداثة من قبلها، وعلى الرغم من أنه لا يوجد اتفاق عام بين الحداثيين وما بعد الحداثيين الغربيين أنفسهم، الذين بدأ البعض منهم في السنوات الأخيرة من القرن العشرين يؤكدون رفضهم للطريق المسدود الذي قادتهم إليه ما بعد الحداثة، خاصة فيما يتعلق برفض الدين كعنصر مؤثر في إنتاج الثقافة، إلا أن رأي بارت في الكلمات السابقة يتسق مع مقولة دريدا التي أعلنها أخيرا في القاهرة عن الدعوة إلى تفكيك المؤسسات بجميع أشكالها باعتبارها سلطات قمعية تقهر «الذات» وتكبل حريتها. هذه الجزئية من فكر ما بعد الحداثة، في اختلافها وخطورتها معا، هي ما يحذر منه شكري عياد مرة أخرى في **مقدمة في أصول النقد** تأكيدا لرفضه المماثل لأنسنة الدين. «لاشك»، يكتب عياد، «إن هذا الوصف ينطبق على جميع

المجتمعات الحديثة بدرجات مختلفة، ولكنه أكثر انطباقا على المجتمعات الغربية التي بلغ فيها المذهب الإنساني أقصى مداه، أي تم الاعتراف بأن الإنسان هو مصدر جميع القيم»[٤٠]. وهذا أيضا ما قصده شكري عياد، «بأسطرة الإنسان» في مقابل «أنسنة الدين».

كانت تلك مجرد محاولة مبكرة لتحديد معالم الطريق المسدود، الذي يمكن أن توصلنا إليه ما بعد الحداثة الغربية، لكن تلك كانت المرحلة الأخيرة لتطورات طويلة يرجع بها «آلان تورين» إلى بداية الفلسفة الغربية الحديثة في القرن السابع عشر، وإن كان عنوان كتاب تورين **Critique de la Modernité** يعني الفكر الحديث وتحديثه وليس «الحداثة» كما ترجمه أنور مغيث. وقد تتبعنا نحن في المرايا المحدبة خطي الفلسفة الغربية والفكر الحداثي بما يخدم أهداف ذلك الكتاب من نقض البنوية والتفكيك، ومن ثم لم نضيع وقت القارئ بتكرار معلومات سابقة. مرحلة الحداثة الغربية وارتباطها الجذري، ليس بالفكر الفلسفي هذه المرة، بل بالتحولات والتغيرات الاجتماعية والصناعية الكبرى التي أفرزت الحداثة الغربية هي ما يهمنا في الدراسة الحالية. وهمنا هنا هو تأكيد الاختلاف بين هذه التحولات والتحولات المقابلة، وليست المناظرة، التي أثرت في الفكر العربي وحددت اتجاهاته.

بصفة عامة، وقبل الدخول في علاقة القوى الاجتماعية والاقتصادية في تحولاتها الجديدة بالحداثة الغربية، لابد من تأكيد أبرز صفات الحداثة الغربية وهي التسليم الكامل بسلطة العقل، إلى درجة يؤكد معها الجميع أن الحداثة في أحد معانيها الجوهرية صنو العقلنة أو العقلانية أو مرادف لها. وقد وصل إيمان الحداثة بالعقل ومنتجاته في الحضارة الغربية إلى درجة دفعت المرتدين على الحداثة نفسها، في مرحلة ما بعد الحداثة، إلى التمرد على التسليم بسلطة العقل الكاملة وسطوة العقلانية لأنها، من ناحية، انتهت إلى قهر الذات بدلا من تحريرها، ولأنها، من ناحية ثانية، في إيمانها المطلق بأن العقل والعقلانية الإمبريقية ارتبطت بشرط القطيعة مع جميع ألوان الفكر الغيبي. أي أن الطريق المسدود الذي أوصلتنا إليه ما بعد الحداثة كان قد بدأ حقيقة مع الحداثة الغربية منذ بدايتها. وهذا ما يؤكده تورين مبكرا في دراسته القيمة في **نقد الحداثة** عندما يحاول تقديم تعريف مبسط للحداثة الغربية:

«كيف يمكننا الكلام عن المجتمع الحديث إلا إذا كان هناك مبدأ عام معترف به لتعريف الحداثة؟ **من المستحيل أن نطلق كلمة «حديث» على مجتمع يسعى قبل كل شيء لأن ينتظم ويعمل طبقا لوحي إلهي أو جوهر قومي**. وليست الحداثة أيضا مجرد تغيير أو تتابع أحداث: [أي أنها لا ترتبط بالجدة بالضرورة] إنها انتشار لمنتجات النشاط العقلي، العلمية، التكنولوجية، الإدارية... فالحداثة تستبعد أي غائية. إن العلمنة وإزالة سحر الأوهام، اللتين يتحدث عنهما فيبر Weber واللتين تحددان الحداثة باعتبارها عقلنة، تبرزان القطيعة الضرورية مع الغائية الدينية التي تنادي دوما بنهاية التاريخ، سواء عن طريق تحقق تام لمشروع إلهي أو اختفاء لإنسانية متحرفة لم تخلص لرسالتها»(٤١).

إن أخطر ما في هذه الصفة المبدئية والأساسية للحداثة، وهي جانب الاختلاف الأول الذي يجب أن ندركه لنبحث عن توازن أكثر خصوصية بثقافتنا بين «تحديث» الحداثة الغربية والقيم الدينية والروحية العربية، هي أنها «أحلت فكرة **العلم**»، كما يقول تورين، «محل فكرة الله في قلب المجتمع»، وقصرت «الاعتقادات الدينية على الحياة الخاصة بكل فرد. هذا من جهة، ومن جاهة ثانية فإنه **لا يكفي أن تكون هناك تطبيقات تكنولوجية للعلم لكي نتكلم عن مجتمع حديث**» [التأكيد من عندي].

إن القول بأن التطبيقات التكنولوجية للعلم لا تكفي لكي نتحدث عن مجتمع حديث ينقلنا إلى محطة أخرى للاختلاف، وهي التغيرات التي طرأت على علاقات القوى الاجتماعية في المجتمعات الغربية منذ بداية الثورة الصناعية، بالإضافة إلى التحولات الفلسفية العديدة التي مر بها الفكر الأوروبي منذ بداية القرن السابع عشر، وكيف أدت في النهاية، وبصورة حتمية، إلى إنتاج الحداثة الغربية. إن الحداثة الغربية كانت نتيجة منطقية للتحولات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية التي مرت بها المجتمعات الغربية. أما نحن، فقد تبنينا النتائج النهائية للحداثة الغربية دون أن نعيش مقدماتها. النتائج الوحيدة التي كانت أمامنا هي التي تعتمد على مقدمات التراث العربي. كان من الممكن أن ندخل عليه كل ما شئنا من عمليات التحديث، من تطعيم ذكي بالتراث الغربي واختيار حصيف لأفضل ما فيه،

وكان من الممكن أن نمارس مع تراثنا جميع عمليات الاختيار والحذف Selection and elimination، بدلا من تبني نتائج تعتمد على مقدمات - واقع حضاري وثقافي - ليست مقدماتنا. وهذا، على وجه التحديد، ما أقلق سيد البحراوي في **البحث عن المنهج** حينما حاول أن يضع يده على أزمة الثقافة العربية، وهي أزمة تتمثل، من وجهة نظره، في أن لهفتنا للحاق بركب الحضارة الغربية دفعتنا إلى تبني حلول الآخرين الجاهزة، الحلول الغربية دون أن نتوقف في كثير أو قليل عند الاختلاف لنسأل أنفسنا إذا كان واقعهم وأزمتهم، هو واقعنا وهي أزماتنا(٤٢).

هذا التناقض الصارخ بين المقدمات والنتائج كان أبرز ما سجله شكري عياد، من زاوية مختلفة، حول مقولة مبكرة لإلياس خوري في مقاله «الذاكرة المفقودة» والذي نشر لأول مرة عام ١٩٧٩ في مجلة مواقف. يقول خوري: «لم تطرح الحداثة في الثقافة العربية المعاصرة إلا ضمن إشكالية خاصة بها. فهي لم تكن صورة عن الحداثة الغربية، بل كانت محاولة عربية لصياغة الحداثة داخل مبنى ثقافي له خصوصياته التاريخية، ويعيش مشكلات نهضته... الحداثة العربية هي محاولة بحث عن شرعية المستقبل، بعد أن فقد الماضي شرعيته التاريخية في عالم توحده الرأسمالية الغربية بالقوة». ولا يتردد شكري عياد في إبراز التناقض الواضح بين مقدمة خوري ونتيجته. إن خوري يقرر «أن للحداثة العربية خصوصيتها المرتبطة بتاريخ النهضة العربية. هذه هي المقدمة. فكيف أدت إلى النتيجة القائلة بأن هدف الحداثة العربية وشرعية وجودها يقومان على ضرورة التخلص من كل معوقات الماضي من أجل الانطلاق إلى المستقبل؟»(٤٣). إن تناقضات خوري هنا وتناقضات من يحاولون تأصيل الحداثة الغربية داخل البيت الثقافي العربي تتمثل في إدراكهم، في حقيقة الأمر، للاختلاف ومحاولة التحايل عليه وعلى القارئ. ولأن نتائجهم تقوم على مقدمات غير عربية فإنهم يحاولون تحقيق تزاوج زائف بين مقدمات ثقافة ونتائج ثقافة أخرى!

عودة إلى أكبر قوتين أفرزتا الحداثة الغربية، وهما التغيرات الاجتماعية والاقتصادية في تفاعلها المستمر، بل في تواطئها الدائم. من نافلة القول أن نذكّر بأن أحد المؤثرات المبكرة في الاتجاه الحداثي هي التغيرات في التركيبة السكانية للمدينة، وهي تغيرات لا تختلف فقط من مدينة أوروبية إلى مدينة

في إحدى دول العالم الثالث المقهور - وهو الاختلاف الذي لم يدركه الحداثي العربي - بل من مدينة أوروبية إلى مدينة أوروبية أخرى. مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، كما يقول ريموند وليامز، لم تكن التطورات المذهلة التي أحدثتها عمليات الهجرة من الأطراف إلى مركز في المدينة، من ناحية، والهجرة من الدول المستعمَرة إلى الدول المستعمِرة قد لفتت إليها الانتباه بعد. لكن هذا الحراك الاجتماعي المستمر والمتسارع كان يهدد في نهاية الأمر استمرار الأنماط الاجتماعية والحضارية والثقافية والتقليدية في الدول الأقل تطورا. وكان التغاضي عن الخطر أو عدم إدراكه - ألم نقل إنه يصعب الفصل بين الاختلاف والخطر؟ - خطوة أولى على طريق الاختيارات الخاطئة للشعوب الأقل تطورا. ويشرح ريموند وليامز في «المدينة وظهور الحداثة»:

> «كانت هذه التطورات في مراحلها الأولى تتعلق بالإمبريالية والتركيز المغناطيسي للثروة والقوة في العواصم الإمبريالية والاختراق المتزامن لعدد من الثقافات التابعة. لكن الأمر كان يتجاوز النظام الاستعماري التقليدي. ففي قلب أوروبا نفسها، كان التطور يتميز بتفاوت شديد في درجته، سواء داخل دول بعينها، حيث كان الفارق بين العواصم والأقاليم شاسعا على الصعيدين الاجتماعي والثقافي، وفي التطور غير المتوازن في الصناعة والزراعة أو في الاقتصاد المالي ووجود محدود لأنماط السوق، بل ظهرت فوارق أشد خطورة بين الدول وبعضها البعض والتي بدأت في تشكيل نوع جديد من التدرج الهرمي لا من حيث القوة العسكرية، كما كان في القديم، بل من حيث التطور، وبالتالي، من حيث التنوير والمعاصرة»[٤٤].

معنى ما يقوله وليامز ببساطة أن الحداثة، بعد أن كانت في البداية ترتبط بمراكز الثروة والقوة، ومن ثم تقوم باختراق الثقافات التابعة (المستعمَرة)، أصبحت ترتبط في مرحلة تالية بالاختلافات في التطور الصناعي والزراعي والاقتصادي، ومن ثم بتدرج العلاقات الاجتماعية داخل الدول الاستعمارية المسيطرة نفسها. والحقيقة التي لابد لنا جميعا من مواجهتها أن واقع العالم العربي الاقتصادي والصناعي، ومن ثم الاجتماعي، ممثلا في الطبقات الاجتماعية والعلاقة بينها، يختلف اختلافا كبيرا عن واقع الدول الغربية،

وأننا، في أفضل الحالات، لسنا أكثر من مستهلكين لمنتجات الصناعة الغربية المتقدمة على الرغم من كل شعارات التصنيع والتحديث التي رفعها العالم العربي لما يقرب من قرنين، وأن استهلاكنا لحداثة الغرب أيضا هو في حقيقة الأمر اختراق إمبريالي لثقافتنا القومية. وسوف نثبت في مرحلة لاحقة من هذا الفصل، أن الربط بين الحداثة الغربية والهيمنة الأجنبية ليس شعارا يفرضه هوس أو تطرف قومي أو عنصري، ولكن الشواهد تؤكد أن ذلك أحد الأهداف الغربية الصريحة من ترويج الغرب لثقافته وحداثته، بل إنه يموّل أي أنشطة داخلية تروج لتلك الاتجاهات. وهكذا نجد أنفسنا دون أن ندري، أو بحسن نية كامل، نمهد الطريق للهيمنة الأجنبية، ونسهل عمليات اختراق الثقافات القومية، حينما نروج نحن، بإرادتنا الكاملة، للحداثة الغربية ونتغاضى عن الاختلاف!

عودة إلى ما بعد الحداثة والاختلاف، أمام قبح الصورة النهائية لما بعد الحداثة سوف يسارع بعض الحداثيين العرب ـ وقد حدث هذا بالفعل ـ إلى إفراغ التحذير من قوته باعتراض يتسم بالسذاجة والمغالطة في آن: لمَ كل هذا القلق مما بعد الحداثة، فنحن لن نتحول إليها، وقد لا نتحول؟ وقد قلنا إن هذه مغالطة تقوم على افتراض زائف قوامه أن المثقف العربي غير الحداثي جاهل لا يقرأ، وأنهم هم فقط، أي الحداثيين العرب، هم الذين يقرأون. ولا نبالغ إذا قلنا إن السنوات الأخيرة من القرن العشرين أثبتت أن الحداثيين العرب تبنوا شعار «الجهل وعدم القراءة» ليرفعوه تهمة جاهزة أو «أكليشيه» سابق الإعداد في مواجهة كل من يختلف معهم حول تبني الحداثة الغربية ـ كما يفعلون ـ قلبا وقالبا. ومن «الأكليشيهات» الأخرى الجاهزة تهمة الانعزالية والانغلاق يدمغون بها كل من ينادي بتطوير حداثة عربية أو قومية دون انسحاب جزئي أو كلي من ثقافة الآخر وحضارته. والطريف أن إحدى التهم التي حرموا منها، بعد أن سبقتهم أحداث التاريخ المعاصر، هي «الرجعية»، فلم يعد منطقيا أن يتهموا من يختلف معهم بالرجعية بعد أن فرغت اللفظة ونقيضتها، «التقدمية» من معنييهما. وإن كان ذلك لا يمثل عقبة حقيقية أمام الحداثيين العرب، فسرعان ما استبدلوا بالرجعية تهمة «الأصولية» تاركين التعريف يتحرك في مراوغة بين «العودة إلى الأصول» و«الأصولية الدينية».

هل حقيقة أننا، في ثقافتنا العربية، لم نتحول من الحداثة إلى ما بعد الحداثة؟ وأننا قد لا نتحول إليها؟ شواهد الواقع الثقافي تؤكد غير ذلك. فالموقف الحالي يمثل تركيبة ثلاثية فريدة: ١ ـ الإنكار الكامل للتحول إلى ما بعد الحداثة؛ ٢ ـ التحول الصريح؛ ٣ ـ التحول إلى فكر ما بعد الحداثة دون إعلان ذلك، تخوفا من المحاذير التي تمثلها ما بعد الحداثة الغربية. أما الركن الأول من الثلاثية فهو اختيار يعلنه البعض تهربا من مسؤولية المزالق التي ستوقعنا فيها أفكار ما بعد الحداثة الغربية والتي سنقوم باستعراض بعضها بعد سطور. وهو إنكار رفعه أحد الحداثيين العرب في وجه المرايا المحدبة عام ١٩٩٨ متسائلا في استنكار: «لماذا يتخوف مؤلف المرايا المحدبة من التفكيك وهو لم يصلنا أو لم نصله بعد؟». وقد كانت مغالطة تاريخية من ناحية، وتهربا متعمدا من عواقب الاعتراف بأن الحداثي العربي قد انتقل إلى مرحلة ما بعد الحداثة بكل ما تمثله من محاذير ثقافية، من ناحية ثانية. ففي الخطيئة والتكفير، الذي نشرت طبعته الأولى في جدة عام ١٩٨٥، أي قبل ظهور المرايا المحدبة بثلاث عشرة سنة، تبنى عبدالله الغذامي منهج التفكيك الذي ربما اختار ترجمته إلى «التشريحية» عن قصد، وإن كان اللبس أو سوء الفهم حول المذهب النقدي الذي يقصده غير وارد بعد أن «أضاف المصطلح الإنجليزي Deconstruction إلى العنوان ووضعه في صلبه. يكتب الغذامي في تحديد مذهبه النقدي في التعامل مع قصائد الشاعر السعودي حمزة شحاتة:

> «وهذا يضعنا في طريق مدرسة النقد التشريحي [التفكيكي، كما جاء في عنوان الكتاب] الذي يبرز أمامنا **كأجمل ما قدمه العصر من إنجاز أدبي نقدي**، حيث يعطي مجالا تاما للتركيز على النص، وفي الوقت نفسه يفتح بابه للدور الإبداعي للقارئ، ومن هنا يحفظ للنص قيمته الفنية المطلقة ويحول القارئ من مستهلك للأدب إلى صانع للأدب ومنتج له، وكما قال دي مان ـ فيما نقلنا أعلاه ـ (إنه يركز على اعتماد التفسير اعتمادا مطلقا على النص، مثلما يعتمد النص اعتمادا مطلقا على التفسير)»(٤٥) [التأكيد من عندي].

وبصرف النظر عن «إساءة القراءة» ـ وهو تعبير بعد حداثي ـ غير المقصودة، فقد كانت التفكيكية في ذلك الوقت «لعبة» جديدة أساء البعض قراءتها باعتبارها تشريحا للنص ثم إعادة تركيبه، أو المقصود من باب

التهرب المتعمد من الارتباط باستراتيجية نقدية تعتبر أخطر الاتجاهات النقدية التي أبرزتها ما بعد الحداثة الغربية. وعلى الرغم من التداخل الواضح بين «التفكيكية»، كما أساء الغذامي قراءتها، وبين تحليل مدرسة «النقد الجديد»، فإن حماس عبدالله الغذامي للتفكيك ما بعد الحداثي لا يحتاج إلى تعليق أو تأكيد، فهو يرى ببساطة أن التفكيك «أجمل ما قدمه العصر من إنجاز أدبي نقدي».

المهم أننا لا نستطيع إنكار الانتقال إلى إنتاج العقل الغربي في مرحلة ما بعد الحداثة. فما أوجه الاختلاف، أو المزالق والمحاذير، التي يجب أن تدفعنا إلى التفكير في مقولات ما بعد الحداثة عامة بكثير من الشك والريبة؟

في محاولته لتحديد مفهوم الحداثة، يضع «فريدريك جيمسون» النقاط فوق الحروف في إيجاز شديد، فهو يربط بين فكر ما بعد الحداثة، زمانيا ومكانيا، وبين حالة اجتماعية ـ اقتصادية أساسها التصنيع والاستهلاك. وهي حالة لا نحتاج إلى توكيد اختلافها عن حالة المجتمع العربي:

> «وهي ليست مجرد كلمة تضيف أسلوبا خاصا: فهو مفهوم زمني وظيفته الربط بين ظهور خصائص شكلية جديدة في الثقافة وبين ظهور نمط جديد من الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد، وهو ما يسمى بالتحديث أو المجتمع الصناعي أو الاستهلاكي أو مجتمع وسائل الإعلام أو الرأسمالية متعددة الجنسية. وهذه الحقبة الجديدة من الرأسمالية يمكن تأريخها منذ طفرة ما بعد الحرب في الولايات المتحدة في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات، أو في فرنسا منذ قيام الجمهورية الخامسة عام ١٩٥٨. وتعد فترة الستينيات هي الفترة الانتقالية الرئيسية، فترة اتخذ النظام الدولي الجديد فيها مكانه (الاستعمار الجديد والثورة الخضراء والحاسب الآلي والمعلومات الإلكترونية) واهتز من داخله نتيجة لتناقضاته الداخلية والمقاومة الخارجية»[٤٦].

مرة أخرى لم تعش المجتمعات العربية العصر الصناعي، ولم تلحق به في أي وقت من الأوقات، فنحن، بعكس دعاوانا بغير ذلك، مازلنا مجتمعات مستهلكة. وربما يرى بعضنا ـ على حق ـ أن تخلفنا عن اللحاق بركب الصناعات المتقدمة، نعمة في ثياب نقمة، إذا كان ثمن التحديث والتصنيع

هو التشرذم وتحلل الروابط الاجتماعية وانفراط العقد بين الإنسان والطبيعة والله. و«إذا كانت الحداثة»، على حد قول تورين، «تربط التقدم بالثقافة وتعارض الثقافات أو المجتمعات التقليدية بالثقافات أو المجتمعات الحديثة وتفسر كل حدث اجتماعي أو ثقافي بمكانه على محور التراث ـ الحداثة، فإن ما بعد الحداثة تفصل ما ارتبط»(٤٧). معنى ذلك، عند تورين مرة أخرى، أنه «لم يعد للمجتمع أي وحدة وبالتالي ليس هناك من شخصية أو لافتة اجتماعية أو خطاب يحتكر المعنى»(٤٨). أما وحدة العالم، «واشتراك... الله والإنسان والطبيعة واللغة كل في الآخر»، كما يرى والاس مارتن في مقدمة كتاب نقاد بيل، فقد انتهى زمانه بعد أن حدث الانشطار واتسعت المسافة بين الدوال والمدلولات»(٤٩). واللافت للنظر أن تأكيد خطورة التغاضي عن الاختلاف يقوم به مفكرون غربيون، مثل تورين، بنمط أكثر تكرارا من التحذيرات العربية. بعض هؤلاء المفكرين الذين ينقضون الحداثة وما بعد الحداثة من داخلها، من داخل البيت الغربي ذاته، يؤكدون الاختلاف، ويحذرون من أخطار التبعية، ولا يترددون أحيانا في فضح تناقضات الحالة الحداثية وما بعد الحداثية الغربية. وهذا ما يفعله تورين على المستويين. من الداخل، يبرز تورين التناقضات داخل معسكر ما بعد الحداثة الغربية، إذ «لا يوجد مجتمع هو سوق فقط، ولكن توجد بلاد يجاور فيها السوق الجيتو وتحيط فيها الحركة والابتكار بجيوب الاستبعاد. مجتمعات منفرطة تقدم لنا الولايات المتحدة منذ وقت طويل النموذج الساحر والمغلق له والذي تقترب منه البلاد الأوروبية بسرعة هائلة رغم تصريحاتها الاحتفالية عن الاندماج الجمهوري والضمان الاجتماعي النموذجي والكفاح الضروري ضد عدم المساواة. ولكن يتخذ هذا النموذج أشكالا مأساوية أكثر فأكثر عندما لا يوجد ثراء وفير يسمح للفقراء بالبقاء على قيد الحياة والخروج من الجيتو»(٥٠).

إن التناقضات الكامنة في مجتمع ما بعد الحداثة الغربي تكفي في حد ذاتها لإنهاء حالة الانبهار بالعقل الغربي ومنجزاته، وتؤكد، في الوقت نفسه، أن مجتمع ما بعد الحداثة ليس هو الجنة الموعودة التي يحاول مثقفو العالم الثالث نقلها أو محاكاتها. وحينما تندفع دول العالم الثالث في اتجاه ما بعد الحداثة الغربية دون أن تتوافر لها الحالة الاقتصادية والاجتماعية التي

أفرزت ما بعد الحداثة الأوروبية ـ الأمريكية، أو حينما تتبنى نتائج تقوم على مقدمات ليست مقدماتها، فإن النتيجة الحتمية حالة فصام مرضية:

> «يبدو أن البلاد المتخلفة والبلاد ذات الوضع المتوسط، مثل معظم بلاد أمريكا اللاتينية، مجرورة في **انفصام** متسارع يزيد نسبة الفقراء ويبعدهم تدريجيا عن الفئات التي تشارك في النظام الاقتصادي العالمي. هل يمكننا الحديث عن هذه المجتمعات إلا باعتبارها **حالة مرضية اجتماعية، بما أن ما يميزها هو ضعف وانهيار قدرتها على التعامل مع نفسها، إلى درجة تجعلها لم تعد تمثل أنظمة اجتماعية بالفعل، ولكن مجتمعات منقسمة على ذاتها، يعيش الفقراء فيها في عالم مختلف أكثر فأكثر من عالم الأغنياء**، ويدمر تعايش الطوائف المتعلقة فيها مع مناطق الانفتاح على الاقتصاد العالمي كل إمكان سواء للتدخل السياسي أو للاندماج الاجتماعي؟»(٥١) [التأكيد من عندي].

لكن من أبرز جوانب الاختلاف التي لم ندركها، وربما تكون السبب الأساسي لمراوغة ما بعد الحداثيين العرب وتهربهم من الاعتراف بتحولهم من الحداثة إلى ما بعدها، هو حالة الشك وفقدان اليقين، بعد أن سقطت الآلهة الجديدة، المادة، والعلم، والعقل، وفشلت في تفسير الكون أو تحقيق السعادة للإنسان. لقد وصل الإنسان في شكه في العقل وسيادته ورفضه ليقينية العلم التجريبي لا إلى الشك في الأمور الميتافيزيقية فقط، بل إلى الشك حتى في الحقائق العلمية القائمة على التجريب والقابلة للاختبار. كان معنى ذلك، نقديا، فوضى الدلالة التي نوقشت في إسهاب في المرايا المحدبة، وبمعنى أوسع، أي حداثيا، انفراط عقد العالم بعد أن فقد نقطة ارتكازه وبعد أن فقد كلُّ شيء الإحالة المرجعية إلى مصدر ثابت أو موثوق. وهكذا لم تعد «الحقيقة» بل «الحاجة» أساس الاختيارات الإنسانية، وهذه الاحتياجات تحددها الجماعة مجتمعة وأفرادا. «فحينما نقول إن العلم قد حل محل الخرافة»، كما يقول توماس كون في دراسته الرائدة بنية الثورات العلمية The Structure of Scientific Revolutions (١٩٦٢)، «فنحن لا نصف عملية الانتقال من الظلمة إلى النور، بل التغير في الجدول الاستبدالي الذي يحدث حينما تتصارع الحاجات الملحة للجماعة مع التقاليد القديمة وتتطلب

معتقدات جديدة»[٥٢]. لم تعد «حقيقة» المرحلة التي نتحول عنها أو إليها هي أساس الاختيار، بل الحاجة، وحينما تصبح الذات، في عصر الشك المطلق في جميع السلطات، المصدر الوحيد للقيم، لا نحصد إلا الفوضى. ولهذا لم يكن غريبا أن يخلص آلان تورين، في نهاية نقده للحداثة الغربية، إلى أن العالم الغربي اليوم، الذي ينبهر بعضنا بإنجازاته الحداثية وما بعد الحداثية إلى درجة العمى عن إدراك الاختلاف، هذا العالم قد بدأ مرحلة الحنين إلى الماضي: ماضي التقاليد والنظام والتوازن الصريح بين منجزات العقل وتحقيق الذات والقيم الدينية، بعد أن اقترب العالم الغربي نفسه من حالة الهمجية والفوضى. ويزداد الحنين حدة في الثقافات التي فرضت عليها الحداثة وما بعد الحداثة من الخارج عن طريق قوة استعمار قاهرة:

> «لم يعد لدينا ثقة في العالم. لم نعد نؤمن بأن الثراء يقود إلى تحقيق الديموقراطية والسعادة. لقد ذهبت الصورة التحررية للعقل وأعقبها الخوف من العقلنة التي تؤدي إلى تركيز سلطة القرار في القمة. ويزداد خوفنا... من عدم المساواة على المستوى العالمي وأن تفرض على الجميع **سباقا مهلكا تجاه التغيير**. يظهر خلف هذه المخاوف شك عميق: ألا تكون [هكذا، قد تكون صحتها: أن تكون] الإنسانية بإزاء **فض تحالفها مع الطبيعة وتتحول إلى همجية... يتحسر البعض على مجتمع التقاليد بشفراته ومراتبيته وطقوسه... لا سيما في البلاد التي جاءها التحديث من الخارج على يد المستعمرين أو المستبدين**. ويستدير البعض تجاه الرؤية العقلانية للعالم، علمانية كانت أو دينية، والتي تدعو البشر إلى ترقية العقل الذي يخضع لنفس القوانين التي يخضع لها الكون»[٥٣] [التأكيد من عندي].

فإذا كان أصحاب الحداثة الغربية أنفسهم يشعرون بالحنين nostalgia إلى الماضي بمراتبيته وطقوسه فكيف بنا، بكامل إرادتنا، ندخل السباق المهلك للتغيير القائم بالدرجة الأولى على تحقيق قطيعة معرفية مع الماضي!

يتبقى لنا أخطر الاختلافات وأشدها تهديدا ـ الربط بين الاختلاف والخطر مرة أخرى ـ للمؤسسات الاجتماعية التقليدية في المجتمع العربي وعلى رأسها الأسرة، ونعني به وظيفة الأسرة التي تختلف بالقطع، سواء في الحداثة أو ما بعد الحداثة الغربية، عن وظيفة الأسرة كما تحددها

التقاليد العربية، ناهيك عن الموروث الديني. إن وظيفة الأسرة تتمثل، من منظور حداثي/ ما بعد حداثي، في قوة قهر ترسّخ التقاليد وتكبل الذات، «ومن ثم»، كما يرى تورين الذي يلمس المشكلة ثم يتخطاها بسرعة لافتة للانتباه، «فإن وظيفة التعليم هي تحرير الفرد من الرؤية الضيقة واللاعقلية التي تفرضها عليه أسرته وانفعالاته الخاصة، ويفتح أمامه مجالا للمعرفة العقلية والاشتراك في مجتمع ينظم نشاط العقل. وينبغي للمدرسة أن تكون مكانا للقطيعة مع وسط النشأة وللانفتاح على التقدم بواسطة المعرفة والمشاركة في مجتمع قائم على مبادئ عقلية»[٥٤]. ربما يختلف التربويون حول هذا التعريف لوظيفة المدرسة، وقد يتفق البعض مع الشرط الذي يقدمه تورين ـ الذي يتخذ موقفا معارضا للحداثة الغربية في الدرجة الأولى والخيرة ـ «للتنوير الحداثي»، بينما يختلف البعض الآخر مع دلالات ذلك الشرط. لكن من الصعوبة بمكان تجاهل العلاقة بين الحركة النسائية الغربية، الأوروبية / الأمريكية في حالات تطرفها البالغ وما بعد الحداثة الغربية. وهناك إجماع واضح على الربط بين الحركة النسائية المتطرفة والتيار الفكري لما بعد الحداثة.

لقد استخدمنا لفظة «تطرف» مرتين في جزأين فقط من جملتين وذلك لأننا نريد تأكيد موقفنا المبدئي مع المرأة في مطالبتها بحقوقها الكاملة. وهذا تأكيد لابد منه لنغلق الباب مبكرا أمام أي اتهامات محتملة لمؤلف المرايا المقعرة بالرجعية ومعاداة المرأة. لكن ما نرفضه هو المبالغات ـ الاختلاف مرة أخرى ـ غير المقبولة من جانب العقل العربي وثقافته الدينية والتقليدية في تأكيد حق المرأة في المساواة الكاملة: في الزواج من امرأة أخرى، وفي إنشاء أسرة وتنشئة طفل دون أب معروف أو غير معروف، في ممارسة الشذوذ الجنسي أو السحاق، في اعتبار العلاقة الصحية والسليمة بين الرجل والمرأة صورة من صور قهر الرجل للمرأة، إن لم تكن أبلغها. وينسحب الشيء نفسه على الشذوذ بين الرجال، بل، وهذه ليست مبالغة من جانب المؤلف، حق رجلين في الزواج وتكوين أسرة وتنشئة طفل وتعهد تربيته! أي أننا ضد دخول الدائرة الجهنمية التي انتهت إليها ما بعد الحداثة الغربية، وهي الدائرة نفسها التي يحلم عقلاء الغرب اليوم بالخروج منها والعودة إلى الماضي.

الطريف أن الأساس الذي قامت عليه هذه المرحلة المتطرفة، كما يقول جوناثان كالر في دراسة أخيرة مبسطة له بعنوان: **النظرية الأدبية** (١٩٩٧)[٥٥]، هي النظرية اللغوية التي طورها الفيلسوف الإنجليزي جون أوستن J.L.Austin في خمسينيات القرن العشرين والتي قسم فيها الكلام إلى نوعين: «كلام إخباري constative utterances» و«كلام أدائي performative utterances». والكلام الإخباري، كما في «وعد جورج بالمجيء»، يحتمل الصحة والخطأ، أو الصدق والكذب. أما الكلام الأدائي فلا يحتمل الصدق والكذب لأنه يرتبط بالفعل، إنه لا يصف فعلا بل يؤدي الفعل الذي يحدده، فالقسيس حينما يسأل الرجل: «هل تعد بأن تتخذ من هذه المرأة زوجة شرعية لك؟» فإن رد الرجل: «أعد بذلك أو أفعل I do» لا يمثل خبرا يحتمل الصدق والكذب، بل فعلا. وبقفزة واسعة ـ سمها شطحة، إذا شئت ـ نقلت فيلسوفة أمريكية معاصرة هي جوديث بتلر ثنائية اللغة الإخبارية واللغة الأدائية أو لغة الفعل إلى الدراسات النسوية ودراسة الجنس، وقدمت في التسعينيات من القرن الماضي ثلاث دراسات متتالية جسدت الثورة النسوية الجديدة وعبرت عنها في الوقت نفسه. وقد حقق كتابها الأول على وجه التحديد: **Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity (1990)** تأثيرا كبيرا في الدراسات الأدبية والثقافية، وخاصة في لون جديد من الدراسات حول السحاق (بين النساء) والشذوذ الجنسي (بين الرجال)، ثم أكمل كتاباها التاليان في (١٩٩٣) و(١٩٩٧) في الدراسات اللغوية، وخاصة في الدراسات التجريبية الجديدة حول الشواذ، دائرة التأثير المخيفة.

إن جوديث بتلر تبدأ بالاختلاف مع الاتجاه النسوي التقليدي الذي كان يرى حتى ذلك الوقت ضرورة تحديد الهوية النسوية، أي الاتفاق على السمات المشتركة بين النساء. ويلخص كاللر موقف بتلر:

> «بالنسبة لبتلر فإن تقسيمات الهوية، على العكس، منتجات ثقافية واجتماعية... وهذه التقسيمات عندما تفرض معايير (تعريفات لماهية المرأة) فإنها تهدد باستبعاد كل ما لا يتفق معها. وفي كتاب Gender Trouble تقترح بتلر علينا أن ننظر إلى الجنس باعتباره أداء، بمعنى أنه لا يقوم على ماهية الإنسان بل فعله. فالرجل ليس ماهيته بل فعله، حالة يقوم بها»[٥٦].

وحينما يستقبل المولود بصيحة «إنها بنت» أو «إنه ولد» فإن تلك الصيحة في الواقع جملة «إخبارية» أكثر منها «أدائية» لأنها تحتمل الصدق والكذب، ولأن ما يحدد جنس ذلك المولود في حقيقة الأمر هو «الوعد» بأن يتصرف بناء على الدور الذي حددته له الأعراف والتقاليد، وكلما كثر ترديد «التسمية» زاد حجم التوقعات في سلوك القادم الجديد حسب تلك التسمية. لكن المسافة بين التوقع والفعل أو السلوك، عند بتلر، هي المنطقة المحتملة للمقاومة والتغيير (أي مقاومة التقاليد والأعراف الاجتماعية التي ترتبط بتسمية الجنس). وفي نهاية المطاف فإن ما يحدد جنس ذلك القادم الجديد، عند سن «النضج» أو «البلوغ» هو سلوكه المتكرر، فإن تصرف كامرأة أو أتى أفعالا معينة، يسمى امرأة، والعكس صحيح!

وحينما ننتقل إلى اللغة تتسع دائرة الرعب ما بعد الحداثي للحركة النسوية، إذ حينما تنتقل بتلر إلى اللغة التي تستخدم في إهانة الشواذ من الرجال مثلا (وهم في حقيقة الأمر ليسوا شواذ في ضوء آرائها من الأداء وما يترتب على ذلك من ضرورة تأجيل تسمية جنس المولود إلى سن البلوغ) تؤيد حق الشواذ في التفاخر والتباهي المستمر بالصفة التي يرفعها المجتمع في وجوههم وهي صفة «شاذ»، إذ إن الصفة اكتسبت معانيها السلبية المهيمنة في المقام الأول عن طريق استخدامها المستمر والمتكرر لإهانة الشواذ حسب أعراف اجتماعية/سياسية تكسبها قوتها وتحجزها. وحينما يتعمد الشواذ اليوم، من وجهة نظر بتلر، أن يصفعوا المجتمع بالكلمة بصفة متكررة ومستمرة فإنهم بذلك سوف ينجحون في تكسير الأعراف المتحجرة وتغييرها، ومن ثم سوف تفقد كلمة «شاذ gay» أو «queer»، وكلمة «سحاقية lesbian» قدرتها على الإهانة. ومن يدري، فربما تستخدم الكلمتان في المستقبل في سياق المدح!

هل تبتعد آراء جوديث بتلر هنا كثيرا عن آراء جاك دريدا عن تفكيك المؤسسات الذي تحدث عنه في القاهرة؟: «إن تفكيك مفهوم السيادة هذا لن يمس فقط القانون الدولي، وحدود الدولية القومية وسيادتها المزعومة، ولكنه سيمس أيضا استخدامنا لهذه العناصر في مختلف أنواع الخطاب القانوني - السياسي والتي تتعلق بالعلاقات بين الرجل والمرأة»[٥٧].

هل هذا ما يراد لثقافتنا العربية أن تصل إليه في انبهارها الأعمى بالعقل الغربي وإنجازاته؟ وهل نستطيع حقيقة أن نتغاضى عن كل هذه الاختلافات؟ وقائمة الاختلاف طويلة عريضة لم نورد منها إلا القليل.

التهديد / الخطر

سبق أن أكدنا أنه، من ناحية المبدأ، يصعب الفصل بين الحديث عن الاختلاف والحديث عن التهديد والخطر الذي تمثله الحداثة وما بعد الحداثة الغربيتان على العقل العربي والثقافة العربية. وأشرنا أيضا إلى أن الأخطار التي نتحدث عنها ليست من صنع خيالنا أو أننا وهم نعيشه، بل إنها في حقيقة الأمر أخطار وتهديدات يقوم الناهضون للحداثة الغربية، ومن داخل البيت الغربي، بالتنبيه إليها في كثير من الموضوعية والتجرد. أعرف جيدا أن عقدة المؤامرة حالة مرضية يتخيل من يعانيها عدوا مترصدا له خلف كل شجرة. وقد عشنا عقدة المؤامرة والتآمر في العالم العربي، عشنا حالة قريبة من تلك الحالة المرضية، لسنوات طويلة، فأصبحت تهمة التآمر الغربي الإمبريالي زادنا اليومي طوال النصف الثاني من القرن العشرين على الأقل إلى درجة أفقدت اللفظة الكثير من معناها وإن كانت لم تبطلها بكلّيتها. يمكن أن نسمي معاهدة سايكس ـ بيكو مثلا، قبل نهاية الحرب العالمية الأولى، مؤامرة تتحقق لها جميع شروط التآمر: متآمرون، واجتماع، واتفاق على تقسيم مناطق العالم العربي إلى مناطق نفوذ وهيمنة إنجليزية وفرنسية. لكن هناك مواقف كثيرة تتحقق لها صفة التآمر دون أن تتحقق لها أركانه... وهذا النوع الأخير هو الذي نسميه أخطارا وتهديدات دون الإسراف المرضي في استخدام اللفظة.

نقطة البداية هي تساؤل جوهري يثيره آلان تورين: «كيف يمكن لبلدان مستعمَرة أو مقهورة ألا تحذر من عقلانية يطابقون بينها وبين القوة التي تقهرهم؟ كيف لا تضع تاريخها وثقافتها في مواجهة سلطة مهيمنة تتماهى مع الحداثة ومع العقل وتعتبر أن أشكال التنظيم والفكر الملائمة لمصالحها الخاصة أشكال كونية؟»(٥٨). إن أخطر ما يعبر عنه تساؤل تورين أنه يرى أن الغرب حينما يفرض، باسم الكونية أو العلمانية، أفكاره ونظمه، فإنه يفعل ذلك من منطلق حرصه على مصالحه الخاصة. وهذا على وجه التحديد هو المفهوم غير المرضي للمؤامرة، حينما لا تتوافر أركان التآمر كاملة وتبقى المؤامرة، أي تتخذ سلطة مهيمنة قرارا أو قرارات تخدم مصالحها هي بصرف النظر عن مصالح الآخرين الذين تتعارض مصالحهم مع مصالحها. لكن تساؤل تورين هنا يدافع

عن حق الدول المستعمَرة أو المقهورة في الشك في نوايا الحداثة الغربية. لكننا هنا، في العالم العربي، في لحظة انهيار الحلم العربي، اندفعنا، في انبهار غير محسوب، في اتجاه الحداثة الغربية، غير مدركين للأخطار التي تحملها لنا ولهويتنا الثقافية القومية. لم نشك في أهداف الحداثة الغربية، بل دفعنا الإحساس بالدونية إلى التقليل من شأن العقل العربي واحتقاره مرات غير قليلة. وقد سبق أن أشرنا إلى المفارقة المبدئية في موقف الحداثة العربية، فمن منطلق الرغبة في التحرر من قيود ماض متخلف وتقاليد معوقة أسلمنا قيادنا إلى حداثة غربية مسيطرة انتهت إلى قهرنا وإخضاعنا هي الأخرى خدمة لأغراضها. وليست هذه أوهام المؤامرة المرضية.

ليس معنى ذلك بأي حال من الأحوال الدعوة إلى العزلة أو الانغلاق، وقد سبق اتهام مؤلف المرايا المحدبة بالانعزالية، وهي تهمة، إلى جانب طرافتها، تحمل بذور نقضها - كما يقول التفكيكيون، فذلك المؤلف تلقى تعليما غربيا، ويقوم حتى اليوم بتدريس الأدب الإنجليزي دون تزمت أو حتى محافظة، ثم إن تعدد المبادئ والنظريات النقدية، كما يقول محمد زكي العشماوي في **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث** (١٩٩٤)، علامة صحة ودليل على الثراء الفكري، «ولكن الخطر الحقيقي في أن نواجه بهذا السيل الدافق من الفكر الإنساني دون أن نوفر له من وسائل المعرفة الحقة ما يوضح أمامنا الرؤية، ويجعل سبيلنا للنظر، والفهم، والحكم سليما مأمون العواقب»[٥٩].

ربما يقول حداثي مغال إن كلمات شكري عياد: «أننا أخذنا نشهد في النصف الثاني من هذا القرن مرحلة تاريخية جديدة، أصبح فيها الكيان القومي مهددا بالفناء»[٦٠]، تأسيسا على رأي مماثل سابق للعقاد، تجسيد حي للحالة المرضية التي تتوهم عدوا وراء كل شجرة! لكن شواهد الأمور، بل الوقائع المحددة والموثقة، تثبت، كما سنرى بعد قليل، أن الكيانات القومية الصغيرة - مقارنة بالكيانات الكبرى المسيطرة - مهددة فعلا بالفناء، وأن المؤامرة ضد الثقافات القومية قائمة منذ بداية الخمسينيات من القرن الماضي على الأقل، ومن جانبه، يحذر محمد مفتاح، في كلمات أكثر تحديدا في ارتباطها بالحالة النقدية/الإبداعية، من خطورة النقل دون إدراك الاختلاف، فهو يذكّر الناقد العربي أن للشعر العربي خصوصيته وأنه ليس عبثيا أو عدميا، أو ترفا فكريا، ثم يحذره من خطورة تناسي خصوصيته

الثقافية. «فالشاعر العربي المعاصر ـ بصفة عامة ـ»، يقول مفتاح، «ليس عبثيا وليس عدميا، وليس شعره مجرد إشباع ثقافي، وعلمي، وترف سياسي. وعليه، فإن نقل أي منهجية جاهزة لتحليل الشعر العربي المعاصر بها قد تسلب هذا الشعر رسالته وخصوصيته في مجتمعات ذات خصوصية»(٦١). إن تجاهل «الخصوصية» التي يتحدث عنها مفتاح، هو على وجه التحديد ما نقصده بتجاهل «الاختلاف» بين الثقافتين العربية والغربية، وهو الذي أدى، بعد هزيمة ٦٧ على وجه التحديد، إلى ارتماء «النخبة الحداثية» كما يصفهم شكري عياد، في أحضان الحداثة الغربية، مؤكدين الشعور الحاد «بسقوط الحلم العربي وعجزها [النخبة] المطلق عن الحركة الفاعلة»، وهو عجز قد يرجعه البعض إلى غياب نظرية نقدية عربية، متكاملة أو مجزأة، كما قال قسطاكي الحمصي في مطلع القرن العشرين: «لم يكن النقد من العلوم المعرفية عند العرب في عصر من العصور، مع أن الانتقاد من الغرائز التي عُرفوا بها في كل زمن فلم يحددوا له رسما ولا اشتقوا من اسمه فنا غير ما هو معلوم عندهم من نقد الدراهم، أي تمييز جيدها من رديئها»(٦٢)، وهو الرأي الذي يبدو أن جابر عصفور يتفق معه حينما يقول:

> «هذا الحضور المتبادل يمكن أن نعمقه على مستويات متعددة، لكن ما يهمني ـ في هذا السياق ـ هو «الاستعارات المعرفية» التي نأخذها عن الآخر، والتي تتحول إلى قوى تحكم توجهاتنا في قراءة التراث، وتغدو الإطار المرجعي الذي تنسب إليه أحكامنا القيمية. منذ أن قال قسطاكي الحمصي في كتابه...»(٦٣).

فعصفور، في هذه السطور يحول «الاستعارات المعرفية» التي نأخذها عن الآخر إلى إطار مرجعي تنتسب إليه أحكامنا النقدية». ولست في حاجة إلى التذكير بأن ما يحدث على الساحة الثقافية العربية أكبر بكثير من مجرد «استعارات معرفية». ربما لا يفعل عصفور ذلك، لكن التيار الحداثي العربي قد تخطى مرحلة «الاستعارات المعرفية» التي يشير إليها في تفاؤله، إلى مرحلة رفض الماضي والانغماس الكامل في الحداثة الغربية. وهو ما يؤكده شكري عياد في حديثه عن المذاهب النقدية والأدبية التي وفدت على الثقافة العربية منذ عشرينيات القرن الماضي:

«فلا عجب إذا تأخرت الواقعية إلى العشرينيات، ولا عجب إذا ظلت الرومنسية تنازعها البقاء حتى الأربعينيات، وإن غلبت الواقعية على القصص، بينما كادت الرومنسية تنفرد بالشعر. ولكن التنظير النقدي كاد يختفي منذ أواخر العشرينيات إلى أوائل الأربعينيات، فسار المذهبان بقوة الاندفاع الذاتية إلى أن ظهرت تباشير الحداثة **تنبئ بدخول عصر جديد لم يكن عصر التعلم من الغرب، مع السعي للاستقلال، بل عصر الالتحام بالغرب، سواء أكان هذا الالتحام إراديا أم غير إرادي**»(٦٤) [التأكيد من عندي].

إن التحول من «التعلم» إلى «الالتحام» في علاقتنا بالغرب الثقافي يجمل في إيجاز بالغ علاقة الثقافة العربية بالثقافة الغربية منذ بداية القرن العشرين. فقد شهد النصف الأول من القرن عمليات تأثر ذكي بالمذاهب النقدية الأوروبية وانتقاء شديد العناية من بين منتجات العقل الغربي. أما المرحلة الثانية، والتي بدأت في تواريخ مختلفة وبدرجات متفاوتة من التركيز، فهي مرحلة «الالتحام» الكامل التي تهدد بانمحاء الهوية الثقافية العربية، وهو ما تشهد به الحياة الأدبية والنقدية في العقدين الأخيرين من ذلك القرن.

هل نتخيل أعداء متربصين خلف أشجار «الآخر»، حينما نقول إنه لا يمكن الفصل بين الحداثة وما بعد الحداثة من ناحية، والعولمة أو الكونية الجديدة ـ واتفاقية «الجات» للتجارة نموذج أخير لها ـ من ناحية ثانية، ثم الغطرسة الغربية المهيمنة والتي تريد فرض نموذجها الصناعي ـ الرأسمالي ـ الاستهلاكي على الدول المغلوبة على أمرها من ناحية أخرى؟

ليست مقولة المؤامرة هنا تعبيرا عن حالة مرضية، بل حقيقة واقعة يؤكدها عقلاء الفكر الغربي الذين يرون الخطر الواضح، والذي نفشل نحن في إدراكه، بين العقلنة والكونية من ناحية، والسيطرة الغربية على دول العالم الثاني أو الثالث، من ناحية أخرى. تورين مثلا، يرى أن الحداثة والقومية تمثلان قوتين متناقضتين بل متصارعتين، وكلما كان الشعور القومي في بلد ما قويا زاد ارتباط ثقافته بأصوله وتراثه، مما يحفزه إلى الابتعاد عن مراكز الحداثة المهيمنة. والواقع أن تورين عندما يقول بالتناقض المبدئي بين الحداثة والقومية يعتمد على تعريفه للقومية باعتبارها «تعبئة الماضي والتراث في

خدمة المستقبل والحداثة»(٦٥) [المقصود هنا التحديث أو «العصرنة» كما يترجم شكري عياد Modernité]. ودوافع نشر الحداثة الغربية في الثقافات الأخرى ليست الرغبة البريئة في نشر سيادة العقل والتفكير العقلاني، بل الرغبة في سيطرة المركز الحداثي على الثقافات الواقعة على المحيط بهدف استغلالها تجاريا وصناعيا وعن طريق الاستعمار غير المباشر. ومن ثم أدركت بعض القوميات مبكرا، قبلنا على الأقل، خطر الحداثة وتعارضها مع الهويات القومية على المحيط:

> «وذلك لأن الأفريقي والأمريكي اللاتيني لهما أسبابهما الوجيهة للشك في أن يكون كل ما يأتي إليهما من فرنسا أو الولايات المتحدة أو من إنجلترا تعبيرا عن الحداثة، فهو في الغالب سيطرة استعمارية أو فرض لنماذج ثقافية غربية. عندما يعلّم الفرنسيون الجزائريين، «أجدادنا الغاليون» [يقصد عندما يرد ذلك في نص مدرسي يقرأه طالب جزائري لا علاقة له بالغاليين] أو عندما تنشر الولايات المتحدة في أمريكا اللاتينية كتبا مدرسية تتحدث عن الزراعة في كنساس [إحدى الولايات المتحدة] وليس في التيبلانو، **كيف يمكن أن نجد الجرأة على اعتبار هذا الاستعمار تحديثا في حين أنه ليس إلا غزوا؟ كان يلزم كل صلف البلاد المسيطرة لكي تطابق بين قوميتها وكونية العقل**»(٦٦). [التأكيد من عندي].

إن تورين في الواقع يكشف الخديعة الكبرى التي مارسها الاستعمار الغربي مع الشعوب المقهورة حينما ربط بين الكونية الجديدة والعقلانية بكل ما فيها من إغراءات وغواية. لكنه قبل ذلك كان قد قصر العقلانية على عقلانيته هو، على قوميته الخاصة، وهكذا حينما يبيع لنا الغرب الكونية الجديدة فإنه يبيع لنا نسخته القومية الخاصة من سيطرة العقل والحداثة. ونسخة الغرب العقلانية تقوم على عدم الاعتراف بأي مكتسبات من الماضي، ولهذا تدعو للتخلص من كل المعتقدات والأنظمة السياسية والاجتماعية التي لا تتأسس على العقلانية والعلمية.

ونعود في نهاية المطاف إلى نقطة البداية وهي المؤامرة. وقد تكون كل الآراء الماضية حول الأخطار والتهديدات الماثلة في تبني النموذج الحداثي وما بعد الحداثي الغربي مجرد آراء تحتمل الصدق والكذب باعتبارها مجرد

تفسيرات وقراءات لا تزيد على كونها أوهاما مريضة أفرزتها عقدة الاضطهاد أو الخوف المرضي. لكن المؤامرة الغربية ضد الثقافات القومية موجودة بالفعل وموثقة.

في بداية ١٩٩٩ ظهرت في السوق دراسة مطولة لباحثة إنجليزية شابة تخرجت في جامعة أكسفورد قبل ذلك بأعوام قليلة جدا، هي «فرانسيس ستونر سوندرز»، ولابد أنها تفرغت لكتابة مؤلفها بعد تخرجها مباشرة، فلم تكن قد تخطت الثلاثين من عمرها إلا بأعوام قليلة حينما نشر لها: من دفع أجرة العازف؟ **Who Paid the Piper?:** The CIA and the Cultural Cold War وضخامة الدراسة وعدد الوثائق التي رجعت إليها الباحثة، وهي بالمئات، بعد أن أفرجت عنها الإدارة الأمريكية بسبب التقادم، وعدد اللقاءات التي عقدتها الباحثة الشابة مع الأطراف التي كانت تعرف بدور المخابرات الأمريكية والبريطانية في تمويل الأنشطة الثقافية في شتى أنحاء العالم، بما في ذلك الأنشطة الحداثية بالطبع، كل ذلك يؤكد أن الباحثة قضت سنوات من البحث والتنقل بين أمريكا وأوروبا حتى تجمع الكتاب، أو الوثيقة الدامغة. والعنوان، لمن لا يعرفون الثقافة الإنجليزية عن قرب، هو جزء من مثل إنجليزي يقول: «من يدفع أجر العازف يختَر اللحن». وحيث إن المخابرات الغربية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، منذ ١٩٤٨ على وجه التحديد، هي التي تقوم بدفع أجر العازف بسخاء، فقد كانت تقوم طوال الوقت باختيار الألحان التي عزفها الجميع، والحداثيون من بينهم، بالطبع، والتي ظل البعض يرقص على نغماتها، ويطلب من الجميع أن يرقصوا عليها أيضا حتى ١٩٧٧ حينما حلّ الـ Congress For Cultural Freedom نفسه بعد افتضاح دور المخابرات في تمويل أنشطته في مناقشات ساخنة في الكونجرس الأمريكي وعبر صفحات الصحف والمجلات. والطريف، أن أحد الأعضاء النشطين في جهاز المخابرات الأمريكية والذي لعب دورا نشطا في «رابطة حرية الثقافة» قال في سخرية شديدة، في أحد لقاءاته مع المؤلفة، وفي معرض التباهي بنجاح المخابرات الأمريكية في اختراق كل شيء، إنهم نجحوا في يوم ما في تمويل مؤتمر شيوعي رسمي، أو الدفع لأحد أقطابه، وينهي الرجل لقاءه مخاطبا القطب الشيوعي الراحل - الذي لم يكن يعرف حتى تلك اللحظة: «فلان، تقلب في قبرك، فقد دفعت لك المخابرات الأمريكية!».

أعتقد أن الأمر يحتاج لوقفة لابد منها قبل الاسترسال في هذا الموضوع.

إنني أؤكد أن الحديث عن دور المخابرات الأمريكية في تمويل أنشطة ثقافية في جميع أنحاء العالم ليس القصد منه، تصريحا أو تلميحا، اتهام أي مثقف مصري أو عربي بالعمالة. فأنا، بعكس بعض الحداثيين، أُجلُّ المثقف العربي وأكن له كل احترام. وفي هذا الجزء من سياق المرايا المقعرة لن أذكر أسماء، لكن ذلك ليس من باب التعفف، ولكن لأنني فعلا لا أعرف اسم مثقف عربي أو مصري واحد على الأقل دفعت له المخابرات الأمريكية. ولابد أنها دفعت للعشرات في مصر وللعالم العربي، كما دفعت للمئات في أوروبا وأمريكا الجنوبية وآسيا، لكن ذلك لم يكن بعلمهم. فلم يكن يعلم بدور المخابرات الأمريكية في تمويل تلك الأنشطة الثقافية، بالإضافة إلى رجال الجهاز المسؤولين، إلا قلة قليلة جدا في أوروبا وأمريكا، وبعض هؤلاء لم ترتفع معرفتهم إلى أكثر من درجة الشك غير المؤكد. ومن ثم لا يمكن اتهام أحد منهم بالعمالة لهذا الجهاز أو ذاك. والحديث عن دور المخابرات الأمريكية وحدها هنا لا يعني أن جهاز المخابرات السوفييتية KGB مثلا لم يقم بأنشطة مماثلة، لكن في الوقت الذي يسمح فيه الدستور الأمريكي بالكشف عن وثائق الحكومة بأجهزتها المختلفة بعد فترة تقادم محددة، وهو ما مكن «سوندرز» من الاطلاع على وثائقها، إلا إنه لم يتم حتى لأن الكشف عن وثائق المخابرات السوفييتية المماثلة. وحينما يحدث ذلك فلابد أن الوثائق ستؤكد أن الكتلة الشرقية بزعامة الاتحاد السوفييتي لم تكن أقل حماسا لتصدير «حداثتها» وأيديولوجيتها إلى دول العالم. لماذا إذن الاهتمام بدور المخابرات الغربية؟ أليس في موقفك الآن تناقض صارخ؟ ليس هناك تناقض على الإطلاق. إن الإشارة إلى دور المخابرات الغربية يقصد بها فقط أن الدور الثقافي الغربي ليس بريئا ولم يكن بريئا في يوم من الأيام، وأننا في أحيان كثيرة، كما تقول الباحثة الإنجليزية، نتحرك فوق رقعة الشطرنج في حركات نعتقد أنها صادرة عنا وبمحض إرادتنا، ولكنها ليست كذلك.

والواقع أن كتاب سوندرز لايمثل أكثر من تأكيد ما هو معروف. ففي بداية العام الجامعي ١٩٦٨/١٩٦٩ اشتعلت المظاهرات في عدد من الجامعات الأمريكية التي تضم أقساما متميزة للدراسات اللغوية. على الرغم من أن الدراسات اللغوية لم تكن أمريكية المنشأ إلا إنها سرعان ما انتشرت في

أمريكا، ومع بداية النصف الثاني من القرن العشرين أصبحت الجامعات الأمريكية تحتل مكان الصدارة في هذه الدراسات الجديدة، وبحلول الستينيات كانت الدراسات اللغوية في الجامعات الأمريكية قد وصلت إلى عصرنا الذهبي بعد أن اجتذبت تلك الجامعات أفضل اللغويين، من أوروبا الغربية والشرقية على السواء، بظروف معيشية أفضل ورواتب مجزية تزيد على رواتب بعض التخصصات الأخرى، واجتذبت إليها شباب الدراسين من أنحاء العالم ليحضروا لدرجات الماجستير والدكتوراه في الدراسات اللغوية. وكان اللافت للنظر آنذاك ـ أو ربما لم يلاحظ أحد ذلك إلا متأخرا ـ أن هؤلاء الدارسين كانوا يحصلون على منح دراسية سخية من مؤسسة ثقافية مرموقة في أثناء تحضيرهم لتلك الدرجات. ومرة أخرى: لم يكن أحد يعرف ما عرفه الطلاب الأمريكيون في بداية فصل الخريف عام ١٩٦٨. ومن ثم لا مجال على الإطلاق لاتهام أحد بالعمالة. إننا فقط نذكر ببعض الحقائق التاريخية. فجأة انكشف الغطاء وعلم الطلاب الأمريكيون أن جزءا كبيرا من ميزانيات أقسام اللغويات في الجامعات الأمريكية الكبرى تأتي من المخابرات الأمريكية، عن طريق مؤسسات ثقافية مرموقة أو مؤسسات وهمية كانت تُؤسس لهذا الغرض! واشتعلت المظاهرات في تلك الجامعات لبضعة أيام احتجاجا على تدخل المخابرات في الشؤون الجامعية الأمريكية.

وما علاقة ذلك بموضوعنا؟ إنه صلب موضوع الخطر والتهديد. أولا، نحن نتحدث هنا عن الدراسات اللغوية، ولسنا في حاجة إلى التذكير بأهمية اللغويات أو اللسانيات للحداثة الأدبية والنقدية، فقد قامت البنيوية على أكتاف الدراسات اللغوية منذ نشرت محاضرات فرديناند دي سوسير على شكل كتاب في بدايات القرن. والواقع، أننا نستطيع القول، دون كثير مغالطة أو تحريف للحقائق، إنه بهذا المعنى المحدد، كانت صلة المخابرات الأمريكية باتجاهات الحداثة في الدراسات الأدبية النقدية أكثر مباشرة من صلتها بالأنشطة التي كشفت عنها فرانسيس سوندرز في كتابها الأخير: من دفع أجر العازف؟ ماذا كانت أهداف المخابرات الغربية من وراء ذلك؟ وما الفائدة التي جنتها من وراء ذلك التمويل؟ الأهداف والفوائد معروفة للجميع: كان طلاب الدراسات العليا في هذه الأقسام، الذين ينتمون إلى ثقافات ولغات العالم «الآخر» غير الغربي، يوجهون لكتابة أطروحاتهم التخصصية عن لغاتهم بل

لهجاتهم المختلفة. وفي نهاية الأمر تصب هذه الأطروحات والدراسات المتخصصة في مراكز المعلومات المعنية في جهاز المخابرات للاستفادة منها في دراسة تلك اللغات بلهجاتها المختلفة، ومن ثم في تسهيل عمليات الاختراق للثقافات القومية في شتى أنحاء العالم.

ونعود إلى الوقفات التي لابد منها: هل نلوم المخابرات الأمريكية والمخابرات الروسية؟ ببعض الحيدة من جانبنا نستطيع أن نعترف بأن التدخل في شؤون الآخرين ثقافيا من حقها - وليس هذا حقا مطلقا، ولكنه الحق الذي تفرضه القوة وغطرستها. من حق تلك الأجهزة، من زاويتها الضيقة، أن تحمي مصالحها مهما تعارضت تلك المصالح مع مصالح الشعوب المقهورة والمغلوبة على أمرها. وإذا كان لابد من لوم أحد - ولابد من ذلك - فلا نلومنّ إلا أنفسنا. إن تبني الحداثة ثم ما بعد الحداثة الغربيتين مصاحبا بكل الانبهار الذي رافق ذلك يعني في بساطة مؤلمة أن بعض الحداثيين العرب قد مهدوا - عن غير قصد - لعمليات الاختراق الثقافي وسهلوا عمليات السيطرة والهيمنة للحداثة، شرقيها وغربيها. هذا هو حجم الخطأ والذي يحدد بالقطع حجم اللوم المناسب.

بعد هذا التقديم آن لنا أن ننتقل إلى بعض تفاصيل «المؤامرة» الموثقة في خمسمائة وتسع صفحات من القطع الكبير، هي حجم كتاب سوندرز، وفي هذا سوف نركز فقط على أهداف تدخل المخابرات الأمريكية (CIA) والمخابرات البريطانية من خلال إدارة (IRD) The Information Research Department والمؤسسات والأشخاص المستهدفين، ثم أجهزة التمويل أو «الغطاء» - في لغة المخابرات - الذي استخدم في ذلك، وأخيرا، وهو أهم أهداف هذه الوقفة المطولة في هذه المرحلة من المرايا المقعرة، علاقة كل ذلك بالحداثة الغربية عامة والحداثة العربية خاصة.

أما الأهداف فتحددها سوندرز موثقة في أكثر من موقع في دراستها المطولة. وتحدد المؤلفة أهداف دور المخابرات الغربية في الصفحة الأولى من مقدمتها، فتذكر أن أهداف المخابرات المركزية الأمريكية (CIA) منذ إنشاء ذلك الجهاز بعد الحرب مباشرة (في عام ١٩٤٧ على وجه التحديد) «أن تشكل مجموعة عمل أو Consortium تكون مهمتها المزدوجة أن تقوم بتطعيم أو تحصين العالم ضد عدوى الشيوعية وتسهل تحرير السياسات الخارجية

الأمريكية في الخارج»[٦٧]. ثم تضيف سوندرز في كلمات أكثر إيضاحا، وإن كانت تعرج في نهايتها على الأدوات والوسائل التي استخدمت:

«لقد قامت مؤسسة التجسس الأمريكية، دون أن يردعها أو يكتشفها احد لأكثر من عشرين عاما، بإدارة واجهة ثقافية متطورة، جيدة التمويل في الغرب، ومن أجل الغرب باسم حرية التعبير. بعد أن اعتبرت الحرب الباردة «معركة حول العقول» جمعت المؤسسة ترسانة ضخمة من الأسلحة الثقافية: من الصحف والكتب والمؤتمرات وحلقات النقاش والمعارض الفنية والحفلات الموسيقية والجوائز»[٦٨].

كانت سياسة التدخل الأمريكي في أوروبا للحيلولة دون وقوع دول أوروبا الغربية تحت السيطرة الشيوعية قد أصبحت سياسية رسمية معلنة بعد إعلان الرئيس الأمريكي، هاري ترومان ذلك في الكونجرس في مارس ١٩٤٧. وقد كان مشروع مارشال الضخم الذي بدأ تنفيذه بعد خطاب ترومان بأشهر قليلة لمساعدة أوروبا المدمرة في عمليات الإعمار وإعادة البناء، هو التجسيد الحي للسياسة الأمريكية الجديدة «لملء الفراغ» الذي أعقب الحرب. وقد كان مشروع مارشال طوال عمله في أوروبا يخصص نسبة مئوية من ميزانيته ـ بالعملات الأوروبية المحلية ـ لتمويل أنشطة «رابطة حرية الثقافة» من مجلات ومؤتمرات وكتب. لقد اتفقت المخابرات البريطانية على تحديد الهدف المزدوج لأنشطتها في الحرب الثقافية الصادرة كالتالي: الاقتراب من الجامعات التقدمية بغرض مراقبة أنشطتها، من ناحية، والعمل على التخفيف من تأثير هذه الجماعات، أو فاعليتها، بتحقيق درجة من النفوذ داخلها، ثم عن طريق فتح عضويتها أمام أعضاء أقل تقدمية، من ناحية ثانية. وقد تشعبت عن هذين الهدفين المبدئيين أهداف أخرى تم العمل لتحقيقها في نعومة وذكاء ابتعدا عن الدعاية المباشرة، التي يمكن أن تؤدي إلى عكس ما تهدف إليه الأنشطة الموجهة. أبرز هذه الأهداف، إقناع المعارضة اليسارية، وفي فرنسا على وجه التحديد، بأن الثقافة الأمريكية ليست بالخواء والسطحية والتفاهة التي تصورها بها الدعاية المضادة، والتي تتصورها أوروبا عنها، وهكذا لم يكن غريبا أن تعرض أمريكا أفضل ما لديها من فرق موسيقية وآخر منتجاتها الحداثية في الفنون الجميلة في أول مؤتمر نظمته «رابطة حرية الثقافة» في باريس من ٢٦ إلى ٢٩ يونيو ١٩٥٠ تحت عنوان حرية التعبير، في باريس، أكثر

عواصم أوروبا تقدمية، لقد أرادت وزارة الثقافة الأمريكية غير الرسمية، ممثلة في رابطة حرية الثقافة ـ وهي التسمية التي وصل أقطاب المخابرات المعنيين إلى قناعة كاملة بها ـ أن تغير صورة أمريكا السطحية والتافهة وتجملها. أما الهدف الثاني الذي تشعب عن الهدف «المزدوج لـ «رابطة حرية الثقافة» فهو إقناع المعارضة بطريقة الحياة الغربية، ومن ثم خدمة أبرز أهداف السياسة الخارجية الأمريكية في أثناء الحرب الباردة، وهو ضرب قاعدة «الحياد بين القوتين الكبيرتين، أو المعسكرين الشرقي والغربي. فقد اعتمدت السياسة الخارجية الأمريكية، منذ حددها ترومان في خطابه أمام الكونجرس في مارس ١٩٤٧، على إقناع العالم بأن أمامه اختيارين فقط: إما التحالف مع الشرق أو التحالف مع الغرب، ولا مكان لأي خيار ثالث. والواقع أن الهدف النهائي للسياسة الخارجية الأمريكية كان دائما إقناع العالم بوجود خيار واحد فقط وليس أكثر. إذ إن حملات الدعاية التي كانت تركز على تجميل صورة الغرب، وتحبذ الخيار الغربي، كانت في الوقت نفسه تركز، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة أو الاثنتين معا، على تقبيح واقع الاختيار الشرقي عن طريق التركيز على مزايا الديموقراطية وعيوب الدكتاتورية والشمولية، وعن حقوق الإنسان في الغرب مقابل القهر الواضح للبروليتاريا التي جاء الشيوعيون إلى الحكم لتحريرها أصلا، وحرية التعبير مقابل كبت الحرية الفردية ـ وهذا يفسر استخدام المخابرات الغربية لشعار «حرية التعبير» سلاحا أساسيا في «المعركة من أجل العقول». المهم أن هذا الموقف المبدئي كان يعني في النهاية أن الغرب يضع العالم أمام خيار واحد فقط وليس أمام خيارين.

من الذين استهدفتهم أنشطة الرابطة من أجل الحرية الثقافية؟ ومرة أخرى تحددهم الباحثة بصفة عامة، وفي كلمات تثير الدهشة والغرابة في الصفحات الأولى من دراستها: «قلة فقط من الكتاب أو الشعراء أو الفنانين أو المؤرخين أو العلماء أو النقاد في أوروبا ما بعد الحرب الذين لم ترتبط أسماؤهم بطريقة ما بهذا المشروع السري»[٦٩]. والواقع أن الكتاب يزخر عبر صفحاته بعشرات بل مئات الأسماء التي شاركت في نشاط أو أكثر أنشطة رابطة حرية الثقافة لأكثر من ثلاثين عاما. وإذا أراد القارئ أسماء محددة، خارج الدائرة العربية، فما عليه إلا أن يراجع أسماء نجوم الفكر والفن والأدب

والصحافة والأعلام من كل أنحاء العالم، الذين اشتركوا في مؤتمر حرية التعبير الأول في باريس عام ١٩٥٠، ثم مهرجان الفنون الموسع الذي خططت له ونظمته وأشرفت على تنفيذه ومولته تمويلا كاملا رابطة حرية الثقافة لمدة شهر كامل في باريس في أول أبريل ١٩٥٢، وإذا كانت الأسماء في حد ذاتها لا تهمنا هنا، فإنما يهمنا في السياق الحالي هو الاتجاهات الفكرية والانتماءات الأيديولوجية التي تمثلها هذه الأسماء. لقد كانت الفئات المستهدفة من جانب المخابرات الأمريكية والبريطانية هي فئات يسار الوسط بجميع درجاته: التقدميون واليسار غير الشيوعي والشيوعيون السابقون الذين ارتدوا عن الشيوعية. ولسنا هنا في حاجة إلى التذكير بأن تلك الفئات لم تكن تجند للعمل لمصلحة المخابرات الغربية، فليس هذا ما نقصده، لأن الأغلبية الساحقة منهم لم تكن تعرف بمجرد التمويل المخابراتي لتلك الأنشطة. وإن كانوا في نهاية الأمر، ودون علمهم - اللفظة التي استخدمتها المخابرات الأمريكية لذلك هي unwittingly - يخدمون أهداف الكتلة الغربية في حربها الثقافية والسياسية مع الكتلة الشرقية. وهنا تجدر الإشارة إلى أن تحديد الفئات المستهدفة باعتبارها فئات يسار الوسط تجيب عن تساؤل راود الكثيرين منا في إلحاح وتكرار طوال النصف الثاني من القرن العشرين. كنا نتساءل باستغراب: كيف توجه الدعوات لزيارة جامعات أمريكا ومؤسساتها الثقافية والاشتراك في مؤتمراتها على حساب مؤسسات أمريكية مرموقة لهذا العدد الكبير من اليساريين العرب، من قادة الفكر الذين لا يمكن تسميتهم بالشيوعيين، ولكنهم كانوا بالقطع، وكما كان يعرف الجميع، يقفون إلى يسار الوسط ولا ينظرون بعين الرضا - على الأقل - إلى طريقة الحياة الغربية؟ وقد قامت وثائق المخابرات الأمريكية والبريطانية التي أفرج عنها بالتقادم، وكما استشهدت بها سوندرز، على هاجسنا الملح، أو على الأقل أكدت ظنوننا تماما بهذا الصدد.

وإذا لم يكن الهدف هو تجنيد صفوة المفكرين من كل أنحاء العالم، بل مجرد إبعادهم عن المعسكر الشرقي والشيوعية كمرحلة أولى، ثم إقناعهم بطريقة الحياة والتفكير الغربية في مرحلة ثانية، كلما أمكن ذلك، فما تكنيك «الغواية» الذي اتبعته تلك الأجهزة؟ طبعا أبسط أدوات الغواية هي الدعاية الذكية والحرب النفسية. ودون إطالة في غير محلها فإن الوثائق المنشورة

تؤكد أن طرفي المعادلة هما: تصوير مخاطر عالم يحكمه نظام مثل النظام الستاليني ثم تجميل صورة الغرب لدى المثقفين. لكن العمود الفقري للمعادلة كان، بلا شك، «حرية التعبير» و«حرية الثقافة» وتأكيد غيبتهما في جانب وتوافرهما في الجانب الآخر. وفوق هذا وذاك، سواء في مرحلة الترهيب أو مرحلة الترغيب، ومن منطلق الإدراك الكامل من جانب تلك الأجهزة أنها لا تتعامل مع جماهير البسطاء، بل مع «العقول» أو النخبة المثقفة، تركهم يصلون، دون أن يدركوا ذلك، إلى النتائج المطلوبة معتقدين أن تلك نتائجهم هم. وقد كان ذلك أحد التوجيهات المبكرة التي حُددت واتفق عليها مبكرا، في مذكرة ترجع إلى عام ١٩٥٠، أي في بداية أنشطة «رابطة حرية الثقافة»: «إضافة إلى هذا، فإن أكثر أنواع الدعاية تأثيرا هي تلك التي تحرك الهدف subject في الاتجاه الذي تريده أنت لأسباب يعتقد أنها أسبابه هو»[٧٠]. وربما يفسر ذلك في جزء كبير منه عدم شك جمهرة المثقفين في مصدر تمويل أنشطتهم المختلفة. فقد وصل الأمر إلى إصدار التعليمات الصريحة بأن تتجنب النشرات والمطبوعات - سواء كانت على شكل مجلات أو دوريات - تأييد السياسة الأمريكية في كل ما تقوم به أو بشكل فج واضح.

لكن الأمر لم يتوقف عند مجرد الغواية ومحاولة كسب ثقة المترددين وجذبهم إلى حظيرة المعسكر الغربي الذهبية. لقد كان ذلك هو الطعم فقط، وحينما تلتقط الضحية الطعم تبدأ عملية التدخل المخابراتي الذي يسمى في لغة المخابرات «التحكم أو السيطرة control»:

> «لم يكن الهدف من دعم الجماعات اليسارية هو التدمير أو الهيمنة، بل تحقيق اقتراب ذكي أو غير محسوس من تفكير هذه الجماعات ومراقبته، وتوفير أداة تعبير لهم يستطيعون عن طريقها التنفيس، ثم، في نهاية المطاف، ممارسة نوع من حق الاعتراض النهائي veto على مطبوعاتهم، ثم أفعالهم، إذا أمكن، إذا فكروا أن يصبحوا تقدميين أكثر من اللازم»[٧١].

إن كلمات توم برادن Tom Braden، وهو من أبرز رجال المخابرات البريطانية الذين قادوا الحرب الثقافية، تؤكد بما لا يترك مجالا للشك أن العملية لم تكن، في التحليل الأخير، بريئة كلية، لكنها في الوقت نفسه تبرز مفارقة جوهرية. فالمخابرات، من منطلق تشجيع حرية التعبير كانت تقوم أولا

«بشراء» حرية التعبير تلك ثم تقوم بالتحكم فيها وتقييدها. من ثم تعلق سوندرز: «لم يكن سوق الأفكار بالحرية التي تظاهر بها». ويتحدث برادن أيضا بصراحة عن الجانب الأهم في الأدوات التي استخدمتها المخابرات، فهو يذكر أن من بين خطط المخابرات البريطانية في تحييدها للجماعات اليسارية، بل كسبها، هو توفير «أداة للتعبير mouthpiece»، للتنفيس غير الضار بالطبع، وهذا ما فعلته المخابرات الغربية على نطاق واسع. فتحت أولا مكاتب لرابطة حرية الثقافة في أماكن مختلفة من العالم. ومع بداية عام ١٩٥١ كان لرابطة حرية الثقافة مكاتب في ألمانيا وبريطانيا والسويد والدانمارك وأيسلندا (في أوروبا)، وفي اليابان والهند والأرجنتين وشيلي واستراليا ولبنان والمكسيك وبيرو وأرجواي وكولومبيا والبرازيل وباكستان (في آسيا وأمريكا الجنوبية). كانت تلك هي البداية فقط لأن مكاتب المنظمة سرعان «ما انتشرت كعش الغراب»، كما تضيف سوندرز، في بقية أنحاء العالم. وقد افتتح للرابطة مقر في القاهرة في مرحلة لاحقة من الخمسينيات. أما الخطوة المهمة والتي تزامنت مع افتتاح تلك المقار فكانت تمويل إصدار المجلات الثقافية. وسوف نعود بعد قليل لهذه الخطوة في العالم العربي.

لقد توقفنا في بعض الإطالة عند نشاط المخابرات الغربية، البريطانية والأمريكية، ودورها في الحرب الثقافية، لكن ما علاقة كل هذا بالحداثة عامة والحداثة والحداثيين العرب خاصة؟ وهل معنى ذلك أن المخابرات الغربية، شجعت عن طريق التمويل، التيارات الحداثية في الفنون والآداب والنقد؟ في الواقع أن تلك العلاقة هي السبب الوحيد لهذه الوقفة الطويلة مع كتاب فرانسيس سوندرز، استكمالا لما نحاول تأسيسه منذ البداية وهو أن الحداثة الغربية لم تكن بالبراءة التي تصورها البعض، وأنها الحلقة الخيرة في سلسلة الهيمنة والسيطرة على مقدارات الشعوب المقهورة، ثم إن - وهذا استنتاج مخيب بالقطع لآمال الكثيرين ممن تحمسوا للحداثة الغربية لسنوات، وانبهروا بها واعتبروها المخلص الجديد - أنشطة الحداثيين العرب واتجاههم الحداثي كان تمهيدا إراديا لهيمنة الثقافة الغربية، وبتمويل من المخابرات الغربية في أحيان كثيرة.

قبل أن نناقش العلاقة بين المخابرات الغربية والتيارات الحداثية في العالم لابد من التعريج على مفارقة لافتة للنظر.

المفارقة التي تبرزها سوندرز أن أمريكا التي رفعت شعار حرية التعبير والحرية الثقافية واستخدمته سلاحا مبدئيا في حربها الباردة مع المعسكر الشرقي كانت في تلك السنوات المبكرة، في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات على وجه التحديد، تقهر حرية التعبير داخل الولايات المتحدة الأمريكية. بل إن الذوق الأمريكي، ممثلا رسميا في رئيس الجمهورية وبعض أعضاء مجلس الشيوخ، كان يعتبر الفن الحداثي - الرسم بالتحديد - فنا هابطا منحلا. وقد وصل الأمر إلى درجة اتهام أحد أعضاء الكونجرس (مجلس الشيوخ) للفنانين الحداثيين بالتجسس لحساب الاتحاد السوفييتي. وذهب إلى القول بأن اللوحات الحداثية خرائط سرية مشفرة تحدد المواقع الإستراتيجية الأمريكية. خلاصة القول إن الذوق الأمريكي لم يكن يختلف عن ذوق ستالين في رفضه للفنون الحداثية باعتبارها فنونا هابطة منحلة.

لكن الموقف الأمريكي كان ينطلق أساسا من نقطة تشجيع كل ما يرفضه الشيوعيون. ليس معنى ذلك بأي حال من الأحوال أن الحداثة كانت معادية أو مناهضة للفكر الشيوعي أو التقدمية، لكنه يعني فقط أن الاتحاد السوفييتي تحت حكم ستالين، ولسنوات بعد رحيله، كان رافضا للفن الحداثي، وفي لقاء متأخر (١٩٩٤) أجرته الباحثة مع واحد من أقطاب رابطة حرية الثقافة هو دونالد جيمسون، يشرح الأخير المنطلق الذي حكم الموقف الغربي في تعامله مع الحداثة في سنوات نشاط رابطة حرية الثقافة المبكرة:

> «لقد أدركنا أن ذاك فن لا علاقة له بالواقعية الاشتراكية، بل جعل الواقعية الاشتراكية تبدو أكثر جمودا وضيقا مما هي عليه... لقد كانت موسكو في تلك الأيام شرسة في إدانتها لأي شيء لا يتفق مع أنماطها بالغة الجمود، ومن ثم قررنا في دقة أن شيئا ينتقدونه إلى ذلك الحد وبتلك القسوة يستحق أن ندعمه بطريقة أو بأخرى»[٧٢].

وهكذا وجد المسؤولون عن أنشطة «رابطة حرية الثقافة» أن لديهم من الأسباب ما يبرر اتخاذ موقف يتعارض مع الموقف الرسمي للحكومة الأمريكية من الحداثة باعتبارها معادية للواقعية الاشتراكية، وأنها تقوم على مبدأ حرية التعبير الذي يتناقض مع مبادئ الواقعية الاشتراكية ومفهوم الالتزام الذي تتسمك به.

لكن تشجيع الفكر الحداثي لم يعتمد فقط على مجرد دعم كل ما ترفضه الشيوعية أو الكتلة الشرقية، وإن كان في ذلك ما يكفي لربط الحداثة العالمية بأهداف المخابرات الغربية بصورة أكثر عضوية من مجرد تشجيع كل ما ترفضه الشيوعية. لقد كان من بين خطط أجهزة المخابرات وأهدافها مخاطبة النخبة المثقفة ـ تحت شعار حرية التعبير ـ باعتبارهم الفئة المختارة والقادرة على التأثير. لم تخطط المخابرات، مثلا، في حربها الثقافية لمخاطبة الجماهير، بل ركزت اهتمامها على «تشجيع النخبة المثقفة على تطوير نظريات وآراء لا تخاطب الجماهير، بل مجموعات ضغط منتقاة ورجال السياسة الذين يقومون بدورهم بتحديد السياسة الحكومية»(٧٣). وفي ذلك كانت فلسفة المخابرات الغربية ترى أنه «لا ينبغي إعطاء الجمهور ما يريدونه، أو ما يظنون أنهم يريدونه، بل ـ عن طريق أعضائها شديدي الذكاء ـ ما يجب أن يكون لديهم»(٧٤). هل يستبعد، في هذا المجال، أن يكون هذا التوجه من جانب المخابرات الأمريكية هو الذي طور «موضة» النخب الحداثية في بقاع مختلفة من العالم والذين وصلت قناعتهم بأنهم قوى الضغط المؤثرة لدى أصحاب القرار السياسي إلى درجة جعلت البعض منهم يرون أنفسهم أنصاف آلهة ولا يقبلون مجرد الاختلاف!

وماذا عنا نحن في العالم العربي، وهل كان للحداثيين العرب، عن معرفة أو غير معرفة (wittingly or unwittingly)، علاقة بالمخابرات الغربية؟

سبق أن أشرنا إلى أنه بحلول ١٩٥١ كان لرابطة حرية الثقافة عدد كبير من المكاتب أو المقار في أوروبا وأمريكا اللاتينية وآسيا، وأن أول هذه المكاتب في العالم العربي بدأ في لبنان. وفي مرحلة لاحقة من العقد نفسه افتتح مكتب آخر في القاهرة. وقلنا أيضا إن من بين خطط تلك الرابطة منذ البداية توفير «أبواق mouthpieces للتعبير الحر» للجماعات التي تتعامل معها. وهكذا بدأت في افتتاح عدد من المجلات والدوريات بتمويل كامل من المخابرات الغربية بهدف تمكينها من «التنفيس Let off steam». وقصة مجلة حوار التي افتتحت في القاهرة كنسخة عربية مقابلة للمجلة اللندنية المبكرة **Encounter** في أوائل الستينيات إلى أن اضطرت لإغلاق أبوابها بعد افتضاح أمرها، هذه القصة معروفة للمثقفين في مصر. لكن هناك مجلة أخرى تحتاج إلى وقفة أكثر أناة لارتباطها المبكر بتيار الحداثة

في العالم العربي ونقصد بها مجلة **شعر** البيروتية، والتي لا يكل الحداثيون العرب عن تذكيرنا أن الحداثة العربية بدأت مبكرا معها وليس مع مجلة **فصول** المصرية. ليس موضوعنا الآن إذا كانت الحداثة قد بدأت بـ شعر ثم كُثفت مع **فصول**، لكن موضوعنا هو محاولة التأسيس لعلاقة «شعر» على وجه التحديد بالمخابرات الغربية دون أن يعني ذلك بالضرورة، بل بأي صورة من الصور، اتهام أحد بالعمالة، خاصة إذا تذكرنا أن أجهزة المخابرات الغربية لم تكن «تجند عملاء» لها في المناطق المختلفة من العالم، بل تمول الأنشطة المناوئة للتغلغل الشيوعي في مناطق الفراغ التي خلفتها الحرب وراءها.

إن ظهور مجلة شعر في بداية ١٩٥٧ والظروف التي أحاطت بها تشي بعلاقة وثيقة «برابطة حرية الثقافة»، فقد ظهرت بعد ما يقرب من عقد من بداية نشاط الرابطة المشبوهة، ومؤسسها نفسه، يوسف الخال، كما يروي محمد جمال باروت في «من العصرية إلى الحداثة»، كان مقيما في نيويورك، وعاد إلى بيروت فجأة عام ١٩٥٥ ليصدر المجلة التي ارتبط اسمها بالحداثة العربية إلى حد كبير بعد ذلك التاريخ بأقل من عامين[٧٥]. هل يحتاج الأمر حقيقة إلى كثير ذكاء لمعرفة مصدر تمويل المجلة الجديدة؟ وحينما يستعرض شكري عياد مانفستو الحداثة بمبادئه العشرة يصل في تحليله للمبادئ الأربعة الأخيرة منها إلى أنه على الرغم مما يبدو من اعتدال يوسف الخال ظاهريا بين التراث العربي القديم والتراث الغربي، فإن نغمة دعوته ليست بالحيدة التي قد يظنها البعض. «فالنبرة هنا»، كما يقول عياد، «أكثر حدة، مع شبهة اتهام للتراث العربي»[٧٦]. فلم تكن الأصوات المنادية بقطيعة كاملة مع التراث بالجرأة والقوة التي ظهرت بها في الثمانينيات والتسعينيات فيما بعد، ويؤكد تلك النبرة التحتية أو الخفية حماس الخال للاتصال بالتراث الأوروبي «بحيث ينتهي فهمنا إياه إلى أن نكونه». ويؤكد شكري عياد الدلالة الواضحة لـ «أن نكونه» وهي المطالبة غير المباشرة بالاندماج في الثقافة الغربية!

ونعود إلى نقطة بداية هذه المرحلة. لقد تحرك العقل العربي ـ الحداثي ـ في اتجاه الثقافة الغربية في ظرف تاريخي شعر فيه العربي بالحاجة المصيرية للتحديث. ومع كثير من الانبهار بمنجزات العقل الغربي، واحتقار

للعقل العربي ومنجزاته، تحول الحداثيون من «التعلم» إلى الاندماج دون أن يدركوا الاختلاف أو يستشعروا الخطر، ودون أن يدركوا في الوقت نفسه أن هذا على وجه الدقة هو ما يريده الغرب في مرحلة اقتنع فيها بصحة مقولة نهاية التاريخ، مقولة الصلف والغطرسة الغربيين التي ترى أن النموذج الغربي قد وصل إلى منتهاه واكتماله، وما على أبناء الثقافات القومية الأخرى إلا تبني ذلك النموذج صاغرين. والمفارقة المؤلمة الأخيرة، أن بعضنا قام، عن حسن نية، بتسهيل المهمة. وهكذا لم يجهد الغرب نفسه كثيرا ليوصلنا إلى ما يريده هو مع قناعتنا إلى أن ذلك هو ما نريده نحن. لقد سهل بعض الحداثيين مهمة العقل الغربي في تحقيق السيطرة والهيمنة.

والنتيجة؟

النتيجة هي ثقافة الازدواجية والشرح. لقد مرت الثقافة العربية في القرن العشرين بمرحلتين محددتين، كل مرحلة منهما، بالطبع، كانت لها تنويعاتها وتبايناتها الخاصة بها، لكنهما تظلان مرحلتين منفصلتين. مرحلة «التحديث» التي انتهت بصورة تقريبية مع هزيمة ٦٧، ومرحلة «الحداثة» حينما تحول العقل العربي إلى الارتماء شبه الكامل في حضن الثقافة الغربية. ومع تمسكنا المبدئي بمقولاتنا الافتتاحية في بداية هذا الفصل من أن «الشرح» الثقافي بدأ مع عمليات التحديث المبكرة مع محمد علي، إلا أن الشرح لم يكن أبدا بالعمق الذي ظهر به بعد التحول إلى «الحداثة». كان النصف الأول من القرن العشرين إذن، وكما يقول شكري عياد، مرحلة التعلم من الغرب دون دعوة صريحة إلى أي قطيعة معرفية مع الماضي والتراث العربي. وحينما كانت هذه الدعوة تراود البعض لم يكونوا يتخطون مرحلة «الهمس» بها. ومن ثم يمكن تقبل مقولة أستاذنا شوقي ضيف، مبدئيا، في تقييمه لمنجزات النصف الأول من ذلك القرن عن حدوث «تزاوج» بين الثقافتين العربية والغربية في **الأدب العربي المعاصر في مصر** والذي نشرت طبعته الأولى عام ١٩٥٧:

> «فالأربعون سنة الأخيرة من تاريخنا الحديث تسجل نصرا مؤزرا لنهضتنا الأدبية الطويلة منذ منتصف القرن الماضي إلى هذا اليوم (١٩٥٧، بالطبع) الذي نعيش فيه، لا لسبب إلا لأن هذين التيارين العربي والغربي اللذين كانا يبدوان منفصلين طوال الحقب السابقة اتحدا اتحادا متينا»[٧٦].

لقد كانت الساحة تعج بالشواهد حول شوقي ضيف والتي تؤكد صحة استنتاجاته في النقد والفكر والرواية والمسرحية والشعر. كان القرن قد قدّم حتى ١٩٥٧ العقاد والمازني ونعيمه وطه حسين وشكري والحكيم والسياب وعبدالصبور والملائكة وحجازي والشرقاوي ولويس عوض، ومندور، وغنيمي هلال ومحفوظ وعشرات الأسماء الأخرى التي أغنت الثقافة العربية على امتداد ساحتها. كان هؤلاء جميعا يشتركون في الرغبة في «تحديث» العقل العربي واتباع المنهج العلمي في التفكير والبحث، الذي تعلموا أصوله من «الآخر» الثقافي. وقد أدار الجميع ظهورهم بدرجات متفاوتة إلى الماضي، بل إن بعضهم، كما سبق أن بيّنا، مزجوا دعوتهم إلى التعلم من الآخر الغربي بنغمة احتقار لمنجزات العقل العربي، لكنهم، كمجموعة أو مجموعات، لم ينادوا صراحة بتحقيق قطيعة معرفية مع التراث العربي. وإذا كان هذا ما يُشتم من موقف البعض، إلا أن أي جيل منهم لم يشكل موقفا موحدا يقوم على الدعوة إلى القطيعة، كما فعل جيل الحداثيين وما بعد الحداثيين العرب فيما بعد. ما حدث في الأربعين سنة التي يشير إليها ضيف أن العقل العربي النهضوي الجديد أدرك حاجته، بعد قرون التخلف والتدهور الطويلة، إلى تبني مناهج التفكير العلمي من ناحية، و«استعارة» قوالب الأنواع الأدبية الغربية لتطوير الشعر و الرواية والمسرح والقصة القصيرة من ناحية ثانية.

ولم يكن في استعارة تلك القوالب، سواء أكانت جديدة على الثقافة العربية مثل الدراما والرواية الحديثة، أم مجرد تطوير لقالب عربي قائم بالفعل مثل الشعر، لم يكن في تلك الاستعارة ما يضير الثقافة العربية. وعلى الرغم من أن العقل العربي المبدع أدار ظهره بالكامل لبذور فن القص العربي كما جسدته ألف ليلة وليلة والمقامات وفنون الفُرجة العربية المختلفة من سير شعبية واحتفاليات وبابات خيال الظل وعروض القراقوز، إلا أن أحدا لم يتهم كتاب المسرح والرواية بالانفصال عن التراث العربي، وذلك لسببين: السبب الأول، أن القالب الفني كان قد فقد قوميته مع بداية عصر الاتصال منذ استخدام السفن البخارية، وهكذا أصبح القالب عالميا وملكا للبشر جميعا، الذين يجمعهم كوكب واحد. والسبب الثاني، أن استعارة تلك القوالب كان مجرد استعارة آليات أو «تكنيك» للكتابة لا يبعد

المبدع عن واقعة ولا يحرمه القدرة على التأثير فيه. وهكذا لا يفقد النوع الأدبي الجديد هويته أو قوميته. وقد تحدثنا عن ذلك في بعض الاستفاضة من قبل في المرايا المحدبة.

لكن الرغبة في «التحديث» تعرضت لتحول كامل بعد هزيمة الجيوش العربية التي اعتبرها البعض هزيمة للعقل العربي، وهكذا حولنا الرغبة المشروعة في تحديث ذلك العقل إلى «حداثة» وما بعد حداثة دون أن ندرك الاختلاف والأخطار. وهنا تكمن أخطر نتائج ما حدث في النصف الثاني من القرن العشرين، أو ربع القرن الأخير منه.

وتفرض وقفة أخرى نفسها، فلابد أن القارئ قد لاحظ أننا، مهما قضينا مع الحداثة وما بعدها، نرتد من الثقافة عامة إلى قضايا الإبداع والنقد، مما قد يعني عودة إلى القضايا نفسها التي ناقشناها في المرايا المحدبة. وقد سبق أن طمأنا القارئ إلى أن قضايا الإبداع والنقد لن تكون محور ارتكاز الجزء الأول من المرايا المقعرة إلا **بقدر علاقتها بقضايا الحداثة وليس العكس**. وهذا منهج لا مهرب منه، إذ إن قضايا النقد والإبداع فرضت نفسها على الساحة الثقافية لما يقرب من ربع قرن الآن باعتبارها أبرز مجالات التأثر الكامل بالحداثة الغربية وما بعدها، بل النقل عنهما في أحيان كثيرة. ولا نكون مبالغين إذا قلنا إن جوانب الحداثة وما بعد الحداثة الحضارية والثقافية الأخرى مثل التحولات الاجتماعية الكبرى التي توالت في سرعة تتحدى الدراسة الموضوعية من إقطاع إلى اشتراكية، إلى انفتاح، إلى اقتصاد السوق والكونية الجديدة، وما جاءت به، أو ستجيء به حتما، من مشكلات الإنتاج والاستهلاك، وضعف سلطة الحكومات القومية، هذه الجوانب، وعشرات مثلها، لم تحظ باهتمامنا الكافي. هل نتجنى حينما نقول إن تلك الفترة لم تشهد دراسة اجتماعية أو اقتصادية عربية أصيلة لفتت الأنظار إليها خارج الدائرة العربية؟ أو إذا قلنا إن بعض الدراسات اللافتة للنظر عن واقعنا الاجتماعي والحضاري والثقافي يكتبها غيرنا؟! ولم يبق على الساحة العربية إلا «نخبة» الحداثيين وما بعد الحداثيين العرب، الذين ملأوا الدنيا ضجيجا حول قضايا الإبداع والنقد. ومن ثم يجيء التركيز على قضايا النقد والإبداع الحداثية كنموذج لما أوصلتنا إليه الدعوة الجديدة من مأزق الشرح.

خطورة النتيجة/النتائج التي أوصلنا إليها فكر «النخبة» تتمثل في الإجابة عن سؤال واحد: «هل يمكن أن نقول إن أزمة / أزمات مدن مثل نيويورك ولندن وباريس وموسكو وبرلين هي نفسها أزمات القاهرة والرياض ودمشق وبغداد والكويت وتونس... إلخ، من العواصم العربية الكبرى؟ الإجابة واضحة وضوح الشمس إذن:

> «فمن الضروري أن نستكشف التنوعات العديدة في هذه المرحلة الحاسمة من التطبيق والنظرية الحداثيين، ولكن آن الأوان لكي نستكشفها بشيء من شعورها الخاص بالقربة والتباعد لا بأنماط الدمج، مما يعني النظر إلى المدينة الإمبريالية والرأسمالية كنمط محدد في مراحل مختلفة: باريس ولندن وبرلين ونيويورك. **ويتضمن ذلك النظر من حي إلى آخر في إطار المدينة**، من أرض المحرومين حيث تتحرك قوى مختلفة، ومن عالم الفقراء الذي كان دوما على هامش النظرية الحضرية... لا سبيل إلى إنكار قوة التطور الحضرية. **فالإثارة والتحدي اللذان يميزان عملياتها المعقدة من تحررية واغتراب وتواصل لا يزالان على قوتهما، ولكن لا ينبغي عرض هذه العمليات المحددة كما لو كانت كونية شاملة**»(٧٨) [التأكيد من عندي].

لاستكمال أطراف الإجابة عن سؤالنا السابق، نقول إننا لم نتوقف طويلا عند الاختلاف بين الظروف، أو التطورات الحضارية، التي أفرزت الحضارة الغربية والتي أدت إلى إفراز حداثة خاصة بهذه التطورات، حداثة لم تختلف من عاصمة غربية كبرى إلى عاصمة غربية أخرى فقط، بل من حي إلى آخر داخل العاصمة الواحدة. فما بالنا بالاختلاف بين التطورات الحضارية التي مرت بها عاصمة غربية وتلك التي مرت بها أي عاصمة عربية! وهكذا تقبلنا المقولة الإمبريالية بكونية الحداثة وأن ما يناسب ذلك الآخر الثقافي/الحضاري يناسبنا بالضرورة! وإذا ارتفع صوت ينبه إلى الاختلاف سارعت «النخبة» إلى اتهامه بالأصولية والانعزالية!

أما النتيجة الأخرى التي ترتبت على موقف الحداثيين العرب فهي تحولهم المحزن إلى «نخبة» يكتب بعضهم لبعض، ويحاورون أنفسهم، ويخاطبون أنفسهم، مما أدى إلى عزلتهم المبكرة عن الجماهير ووضعهم في

موقف مناقض «لثورية الحداثة». مما لا شك فيه، وكما أشرنا في أكثر من موقع في الصفحات السابقة، أن الحداثة ارتبطت... تاريخيا، كما يقول سويدان في **جسور الحداثة المعلقة**، بحركة التحرير الاجتماعي، ولا يخلو من دلالة أن تكون قضية التحرير في رأس القضايا التي خاضتها وتعرضت لها على مستويات عدة وبصيغ شتى، لتكون الحرية في الخارج (المجتمع) كما في الداخل (الأعمال الأدبية والشعرية) المحور المركزي للنشاط الحداثي، تلتقي عنده وتدور في فلكه مجمل القضايا والمسائل الحداثية المختلفة[٧٩]. الحداثة الغربية، إذن، صنو الثورية والتمرد، لأنها ارتبطت منذ البداية بالتمرد، على القديم المألوف. والثورية أيضا هي ما أكده الحداثيون العرب منذ البداية. لكن في الوقت الذي تمثلت ثورية الشعر الحداثي الغربي مثلا، كما يرى شكري عياد، «في الإيغال في الغموض والتجريب (أي الابتعاد عن الأشكال الفنية المعروفة)»، وهو اتجاه يرجع «إلى أن الشاعر - باعتباره منتجا في مجتمع استهلاكي وليس رائيا أو نبيا - يقدم سلعة إلى جمهور محدود من الأفراد الذين يميلون بطبعهم إلى العزلة، وقد يمكنهم أن يشاركوا في لعبة البحث عن معنى وراء الصور المهشمة التي ينقضها اللاشعور»[٨٠]، وكان واقع الحداثة العربية وثورتها أمرا مختلفا. ويشير عياد إلى المأزق المزدوج الذي وجد فيه الحداثي العربي نفسه في الخمسينيات والستينيات كما يجسده شعر أدونيس وتنظيراته الحديثة. في المجتمع الغربي لم يبدأ المبدع الحداثي مثلا من نقطة انفصال عن الجماهير، فأزمة الإنسان الحديث بعد الحرب العالمية الثانية لم تكن أزمة الشاعر الحداثي بمفرده، ولكنها كانت أزمة الجماهير. وهكذا حينما لجأ الشاعر الحداثي إلى التجريب والتغريب والغموض - تمردا على القديم والمألوف - كان يطمح في نهاية الأمر إلى أن يدفع الجماهير إلى مشاركته في البحث عن الصور المهشمة، أي التجريب. أي أن الحداثي الغربي كان يبدأ من نقطة التقاء ثورية مع قرائه في حقيقة الأمر. وهذا ما لا نستطيع قوله عن الحداثي العربي أو قرائه، مما يكسب إشارة شكري عياد في حقيقة الأمر أبعادا أكبر بكثير مما أفصح عنه الرجل الذي كان من أبرز المفكرين العرب الذين تنبهوا مبكرا لخطر الحداثة الغربية. ففي الفترة التي تبنى فيها المبدع العربي - وليكن أدونيس نموذجنا لهذه المرحلة - ثورية

الحداثة الغربية فعل ذلك في وقت ـ في الخمسينيات والستينيات ـ كانت النخبة السياسية الحاكمة فيه هي التي تتحدث عن التغيير، وتلك سمة يؤكد تورين في دراسته أنها من سمات المجتمعات المتخلفة التي تحدث فيها التغيرات الاجتماعية الحاسمة من أعلى في غيبة واضحة للتغيرات الاجتماعية الحقيقية على مستوى المجتمع نفسه، وهو عادة ما يؤدي في نهاية المطاف إلى ظهور الدكتاتورية والأنظمة الفاشية. وهكذا وجدت «نخبة» الحداثيين العرب نفسها في تحالف مبكر مع «النخبة» السياسية الحاكمة. أي أنها بدأت معزولة عن الجماهير. وإذا كنا نتحدث عن جماهير ترى النخبتان، الحداثية والسياسية، أنها غير مؤهلة لإحداث التغيرات الأساسية في البنى والعلاقات الاجتماعية والاقتصادية بسبب أمية متفشية خلفتها وراءها عهود استعمار طويلة فإن عزلة النخبتين، في مرحلة أو أخرى، تصبح أمرا حتميا؛ إذ سرعان ما يتحول الانفراد باتخاذ قرارات التغيير بالنسبة للنخبة السياسية إلى دكتاتورية سياسية قاهرة، في الوقت الذي يتحول فيه دور الريادة في الفكر الإبداعي والنقدي الحداثي إلى عملية ابتعاد مستمرة عن الجماهير التي جاءت تلك النخبة لقيادتها وتغييرها في المقام الأول. معنى ذلك أن الحداثة العربية جاءت إلى الوجود معزولة منذ اليوم الأول. وحينما فقدت الثورية السياسية براءتها المبكرة وتحولت، أو حولها البعض، عن أهدافها، كما هو قدر الثورات عبر التاريخ، تأكدت عزلة النخبة الحداثية أكثر وأكثر، بل فقد البعض، شأنهم شأن الثوريين السياسيين، براءتهم الأولى حينما قبلوا التحالف مع نخبة سياسية غير ثورية. كان ذلك هو «الكمين» أو «الفخ» المزدوج الذي وجد الحداثيون العرب أنفسهم فيه منذ البداية. وربما يفسر ذلك المأزق، ولابد أنه يفسر، ضيق صدر الحداثيين العرب بكل أنواع الاختلاف، ومسارعتهم إلى اتهام كل من يحاول تقديم رؤية مختلفة تغني الحوار، وربما تصحح المسار بالجهل والتخلف و«الأصولية» بديلا عن «الرجعية»!

أزمة المصطلح

كان من الطبيعي أن تفرز عمليات النقل والاستعارة ـ إذا كنا سنتقبل أن ما يحدث مجرد «استعارة»! ـ من فكر الآخر في انبهار أعمانا عن

الاختلاف الذي يصل إلى ذروته في وضع العملية «أو العقلانية» والدين على طرفي نقيض على أساس أن الدين فكر غيبي يتعارض مع التفكير العلمي والعقلانية، أزمة حادة في المصطلح. وتصل حدة الأزمة في أحيان كثيرة إلى درجة العبثية كما يتمثل ذلك في ترجمة مصطلح واحد هو Poetics إلى أكثر من عشر ترجمات عربية! ونكرر مرة أخرى ما سبق أن أكدناه في الصفحات السابقة من هذا المؤلف وفي المرايا المحدبة من قبل، إن أزمة المصطلح ليست أزمة ترجمة، أي ليست أزمة نقل لفظ أو مصطلح من سياق لغوي إلى سياق لغوي آخر هو العربية. وهو طبعا حل أو مخرج سهل يلجأ إليه الحداثيون كثيرا، مع ما يعنيه أيضا من إلقاء اللوم على اللغة العربية، وقصورها في التعامل مع المفاهيم الجديدة أو المركبة. لكن قرائن الاختلاف التي قدمناها حتى الآن، ونستطيع أن نسير معها شوطا طويلا، تؤكد أن أزمة المصطلح كانت دائما نتيجة وليست سببا. وسوف تتاح لنا الفرصة شبه كاملة فيما بعد للتوقف عند بعض النماذج من المصطلحات الأزمة. لكننا سوف نكتفي فقط بالتوقف عند مظاهر أزمة المصطلح ومظاهرها وأسبابها بصورة مبدئية وعامة. إذ إن مناقشة جوانب أزمة المصطلح ليست غاية في حد ذاتها، وإن كانت فوضى المصطلح النقدي الحداثي وما بعد الحداثي في اللغة العربية تكفي لتبرير التعامل بحرص وحذر شديدين مع الاستعارات - والتي أسميها عمليات النقل المباشر - من الحداثة وما بعد الحداثة الغربية. لكن التوقف عند فوضى المصطلح «المستعار» أو المنقول يمهد لجوهر الدراسة الحالية، وهو أن قراءة التراث النقدي العربي والاتصال به - بدلا من القطيعة - كان كفيلا بتجنيب المثقف العربي الكثير من مزالق فوضى المصطلح. وهنا أيضا نشير إشارة عابرة إلى أننا لا نستطيع أن نفصل الغموض المتعمد والمراوغة المقصودة التي تميز الكتابات الحداثية العربية من أزمة المصطلح.

إن مجرد الحديث عن المصطلح يدخلنا في مفارقة جديدة من مفارقات الحداثة التي لا تنتهي. فالمصطلح الذي نختلف حول دلالته وتعيين حدود واضحة لتلك الدلالة يفقد قيمته العلمية، وهذا ما يشير إليه صالح زيّاد في بحث أخير له بعنوان: «المصطلح الأدبي: بين غناه بالمعرفة وغناه بالتاريخ»، نشر في مجلة **عالم المعرفة** (مارس ٢٠٠٠): «نفهم من معاجم اللغة عن الجذر

«ص ل ح» الذي ترجع إليه لفظة «مصطلح» صرفيا، ما يدل على صلاح الشيء وصلوحه، بمعنى أنه مناسب ونافع»، ثم يستعين بمدخل المعجم الوسيط: «صلح الشيء: كان نافعا أو مناسبا، يقال: هذا الشيء يصلح لك». أما تعريف المصطلح في المعجم نفسه، كما يورده زيّاد، فهو «اتفاق طائفة على شيء مخصوص، ولكل علم اصطلاحاته»(٨١). أهم شرطين يجب تحققهما للمصطلح، إذن، هما الاتفاق والمناسبة، أي اتفاق الطرفين اللذين يستخدمان المصطلح على دلالته، أما المناسبة فتعني دقة الدلالة. فإذا كان المصطلح النقدي الحداثي وما بعد الحداثي يعاني أزمة في الدلالة فذلك لأنه بالقطع يفتقر إلى الاتفاق والمناسبة ومن ثم يفقد القدرة على الدلالة المحددة والدقيقة. وإذا كان الأمر كذلك، فإن افتقار المصطلح للقدرة على الدلالة المحددة يتنافى كلية مع روح العلمية التي كانت نقطة البداية الحقيقية للحداثة الغربية، والحداثة العربية بالتالي. إن المشروع النقدي البنيوي برمته، في اعتماد النموذج اللغوي البنيوي في التعامل مع النص الإبداعي وتحليله أو «مقاربته»، يقوم على الطموح لتحقيق علمية النقد. أليست العلمية صنو دقة الدلالة وتحديدها؟ فليس من المعقول أن نذكر الرقم «٢» ونحن نقصد الرقم «٣»، ونتحدث عن معادلة كيميائية ونذكر «الأكسجين» كأحد أركانها ونحن نقصد «الهيدروجين» أو ثاني أكسيد الكربون. فوضى المصطلح الحداثي وما بعد الحداثي إذن، تصيب الادعاء بعلمية الحداثة في مقتل. وبالمناسبة، ليس صحيحا، أن فوضى المصطلح ترتبط بالترجمة. أما إذا تحدثنا عن غموض النص النقدي الحداثي أو ما بعد الحداثي ـ بعيدا عن فوضى المصطلح ـ فقل على عملية النقد السلام!

في معجمه المتميز: **المصطلحات الأدبية الحديثة** يحدد محمد عناني واحدا من الأسباب المحزنة لفوضى المصطلح:

> «وقد استفحل الأمر حتى أصبح «موضة» فلم يعد أحد يستخدم كلمة «مشكل» أو «مشكلة» على الإطلاق تفضيلا لكلمة «الإشكالية»، وهي مصدر صناعي من المادة نفسها، ولها معناها المحدد باعتبارها ترجمة لكلمة أجنبية هي Problematic (المأخوذة عن الفرنسية لفظا ومعنى)، والتي قد تعني القضية التي تجمع بين المتناقضات، فهو يفضلها لغرابتها وطرافتها، ظانا أنه

> بذلك ينمق أسلوبه أو ينبئ عن العلم والحجا، ولم يعد البعض يستخدم كلمة «التناول» أو «المعالجة» أو المنهج، لا بل ولا الدراسة ـ مفضلا كلمة «المقاربة» وهي ترجمة غريبة لكلمة Approach الإنجليزية التي لا تعني أكثر من أي من هذه الكلمات، وإن كانت قد توحي للقارئ بفيض عميم من المعرفة والتبحر في المذاهب الحديثة»[٨٢].

إن ما يثير الألم في كلمات محمد عناني، أن البعض في اتباعه لآخر «الصيحات» في موضة النقل يتعمد اختيار الترجمة الخاطئة لمجرد أنها «موضة»، أو لأنها توحي للقارئ «بفيض عميم من المعرفة والتبحر في المذاهب الحديثة»، وكأنه لا تكفينا الغرابة والغربة في الأفكار الحداثية الغربية في تربتنا الثقافية. وفي مكان آخر من معجم عناني القيم يشير إلى الخطورة المتزايدة لتلك «الموضة» حينما يبدأ الشباب الذين لم تتوافر لهم بعد درجة من النضج الفكري والمعرفة الحقيقية بفكر الحداثة وما بعدها ترديد تلك الترجمات المحرفة أسوة بكبار أساتذتهم من الحداثيين العرب.

لكن تلك مجرد قشرة «يخدشها» محمد عناني لتظهر الأبعاد الحقيقية لأزمة المصطلح، فالأزمة، كما يدرك عناني جيدا، وكما يشير في أكثر من موقع في معجمه، أخطر من ذلك بكثير. إن أزمة المصطلح ترجع إلى تركيبة متشابكة ومتداخلة من الأسباب أبرزها خصوصية المصطلح النقدي، وخصوصية الثقافة التي تفرزه، ثم نسبية المعنى عند نقل المصطلح من وسيط لغوي إلى وسيط آخر، وأخيرا نسبية المصطلح التي تحددها التغيرات أو التحولات السريعة في القيم المعرفية. ذلك الفشل في إدراك طبيعة المصطلح وأهمية الشبكة المركبة التي تحدد دلالته وتحركها من ثقافة إلى ثقافة ومن عصر إلى عصر داخل الثقافة الواحدة، هو ما يؤكده الصكر حينما يتوقف في بعض الإطالة عند فوضى المصطلح النقدي العربي المعاصر. «وسوف ترينا الوقفات التحليلية»، كما يكتب الصكر، «كيفية استعمال نقادنا العرب مصطلحات هذه المناهج والتيارات، ومفاهيمها، وطرائقها التي تجربها لتحليل النصوص. وأول ما نسجله هنا، اضطراب المصطلح وتفاوت وصف الأعمال النقدية. فعبد الله الغذامي

وعبدالملك مرتاض يصفان تحليلاتهما بأنها (تشريحية) تعريبا لمصطلح (Deconstruction) الذي ترجم إلى التفكيك أو التفكيكية»[٨٣].

أولى مشكلات نقل المصطلح ترجع إلى أن المصطلح ليس دالا يشير إلى مدلول حسي «واقعي» خارج العقل، ولكنه رمز لغوي، سواء أكان يدل على مفهوم بسيط أو مركب، يشير إلى صورة ذهنية داخل العقل وليست خارجه، وهي حقيقة أدركها النقاد العرب القدامى، وسبقوا بذلك إمانويل كانط الذي يرجع إليه صالح زيّاد في دراسته القيمة التي سبقت الإشارة إليها عن «المصطلح الأدبي»، وإن كان الفيلسوف المثالي الألماني أكثر تحديدا وتركيزا في قوله، كما يشير زيّاد، «إن أذهاننا تصنع الواقع، وإن كل ما يكتسبه (الواقع) من تشكيل أو تنظيم إنما يفرض عليه من أذهاننا. التي تأتي بالإطار أو القالب الذي ينبغي أن تصب فيه الكثرة من الإدراكات غير المهضومة قبل أن تتصف بالمنطقية أو المعقولية»[٨٤]. هذا التفسير المبكر لآلية الإشارة للرمز اللغوي هو الذي سيؤدي في نهاية المطاف، ومن داخل الفلسفة الألمانية نفسها، إلى المقولة التأويلية لكل من هوسيرل وهايدجر بأن الواقع الخارجي أو المادي لا وجود له إلا عند وعي المتلقي به أو أثناء الوعي به. ومادمنا قد ربطنا، وربط النقد العربي القديم من قبل، بين الدال، أو المصطلح في سياقنا الحالي، والمفهوم العقلي، فلا بد أن تتوحد المدركات العقلية في الثقافات المختلفة أولا، قبل أن نستطيع الحديث عن توحد دلالة المصطلح. وقد أشرنا هنا، وفي إطالة كافية من قبل، في المرايا المحدبة، إلى أن مصطلح النقد الحداثي كان إفراز فلسفة غربية تختلف جوهريا عن منجزات العقل العربي وطرائق تفكيره، دون أن يعني ذلك بالضرورة الحكم بدونية العقل العربي أو تفوق العقل الغربي.

معنى ذلك أن المصطلح يقوم، في جزء كبير منه، على نسبية الثقافة التي تفرزه، وفي ضوء تلك النسبية كان علينا أن ننظر إلى المصطلح الغربي ببعض الشك، وهذا ما يقصده مصطفى ناصف، وإن كانت تعبيراته في هذا الصدد أقرب إلى تهويمات عامة من معانٍ علمية محددة: «النقد الغربي أسئلة كثيرة شديدة الأهمية يؤدي بعضها إلى بعض. وكل فهم للمصطلح بمعزل عن الشعر والثقافة العربية وسائر المصطلحات الأخرى جدير ببعض الشك»[٨٥].

لكن نسبية دلالة المصطلح لا تقوم على الاختلاف بين الثقافات، بين دلالة المصطلح في الثقافة المنتجة له والثقافة المستعيرة له، ولكنها أيضا نسبية قائمة داخل الثقافة الواحدة في قلب استخدامات المصطلح العلمي الذي يفترض فيه دقة الدلالة ووضوح حدودها، كما سبق أن أشرنا. وقد ساهم إيقاع العصر المتزايد بشكل جنوني في تأكيد تلك النسبية. وقد أشار إلى ذلك فؤاد زكريا في فترة مبكرة، ربما تسبق الإيقاع المجنون للتطورات العلمية التي عاشها ربع القرن الأخير من القرن العشرين، فالحقيقة العلمية، كما يؤكد زكريا، «لا تكف عن التطور، مهما بدا في أي وقت أن العلم قد وصل في موضوع معين إلى رأي نهائي مستقر، فإن التطور سرعان ما يتجاوز هذا الرأي ويستعيض عنه برأي جديد»[٨٦]. إن التغيير الذي يتحدث عنه فؤاد زكريا هو سنة العلم، بينما الثبات ضد طبيعته، فالعلم، كما يرى بعض المفكرين، يمثل شكلا هرميا غير مكتمل؛ والعقل البشري يضيف من إنجازاته العلمية كل يوم إلى الهرم المنقوص، لكن الوصول إلى القمة أو مجرد معاينتها أمر مستحيل. وحينما نصل إلى قمة الهرم فإن ذلك يعني واحدا من أمرين: توقف العقل البشري عن الإضافة أو نهاية البشرية، ولهذا فإن من الخطأ، كما يسترسل فؤاد زكريا في **التفكير العلمي**، «إن نفترض أن العلم الكامل لابد أن يكون ثابتا، مع أن ثبات العلم في أي لحظة، واعتقاده أنه وصل إلى حد الاكتمال، لا يعني إلا نهايته وموته، ومن ثم فإن الثبات في هذا المجال هو الذي ينبغي أن يعد علامة نقص. إن العلم حركة دائبة، واستمرار حيوته إنما هو مظهر من مظاهر حيوية الإنسان الذي أبدعه، ولن يتوقف هذا العلم إلا إذا توقفت حياة مبدعه ذاته»[٨٧].

التغير المستمر في المدلول العلمي أو المشار إليه وحيويته يفرض علينا، بداية، عمليات تعديل مستمرة في الدوال ذاتها. والشيء نفسه، إلى حد كبير في المصطلحات الأدبية الجديدة التي نتعرض لترجمتها أو نقلها عن لغات أجنبية، فهي:

> «تحتاج إلى ما يسمى بعملية تعديل دلالية متواصلة continual redefining of terms. والتعديل هنا أقرب إلى الصَّقل منه إلى التَّشذيب والتَّهذيب، فالغاية هي زيادة درجة المطابقة بين المصطلح

والمعنى المستخدم فيه، أو ضمان عدم الخلط بينه وبين غيره مما يمكن أن يؤدي إلى الالتباس أو الغموض. وعملية التعديل المشار إليها لا تتوقف في اللغات الأوروبية، ولا في لغات العالم الحية كلها ومنها العربية، ولذلك فلسنا وحدنا في تحري المزيد من الدقة والوضوح، والإصرار على الوصول بالكتابة النقدية إلى المستوى العلمي الرفيع الذي ننشده»(٨٨).

أمام تلك المستويات المتعددة لنسبية دلالة المصطلح النقدي لا يتردد شكري عياد في تأكيد نسبية أكثر مصطلحين أدبيين شيوعا واستعمالا، وهما: «الكلاسيكية» و«الرومانسية» على أساس أنه يصعب تقييدهما بأدب قومي بعينه، ومن ثم، فإن الاختلافات في الخصائص المشتركة لأدب قومي ما عن الخصائص المشتركة لأدب قومي آخر - وهي اختلافات حتمية - تعني بالضرورة درجة من المرونة والحرية في تحديد دلالة المصطلحين، أي نسبية دلالتهما، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، لأننا لا نستطيع القول إن ثمة مجموعة ما من المفكرين والمنظرين اجتمعت في يوم ما واتفقت على دلالات محددة للمصطلحين. أي أن المصطلحين قد جاءا إلى الوجود يحملان بذور نسبيتهما الدائمة، ومن هنا يتساءل عياد:

وهل يصح، مع وجود هذا الاختلاف، أن نتحدث عن «الكلاسيكية» أو «الرومانسية»...إلخ، دون أن نقيدها بأدب قومي معين وعصر معين. ما دمنا نسلم أننا بصدد أسماء مجردة فيجب أن نسلم أيضا بأن الاختلاف وارد. فلم يحدث أن اجتمع عدد من الناس ليقروا شروطا معنية في الأعمال الأدبية كي تسمى كلاسيكية أو رومانسية...إلخ، ولو فرضنا أن ذلك حدث فهل يمكننا أن نفرض أيضا أن جميع الكتاب في اللغات التي تريد أن تدخل حلبة ما يسمى الأدب العالمي أعلنوا موافقتهم على هذه الشروط والتزموا بها في كتاباتهم؟(٨٩).

وهكذا يخلص عياد إلى استحالة أن يوجد نظام واحد مشترك للكلاسيكية أو الرومانسية.

ومن هنا أيضا يخلص صالح زيّاد في دراسته الجادة إلى ضرورة القيام المستمر بعمليات تفكيك دلالة المصطلح النقدي الحديث والقديم على السواء في ضوء سياق النص والثقافة، وهو ما حدده عناني بطريقة أقل إثارة

وغموضا «بعملية تعديل دلالية متواصلة»، وإن كانت أكثر قدرة على الوصول إلى عقل المثقف العادي من كلمات زيّاد. يقول زيّاد إنه لابد

«أن تُقدَّر تلك المصطلحات في ضوء سياقها، وذلك يقتضي التفكيك للدلالة الاصطلاحية المغلقة على حدها للكشف عن النسبية والخصوص فيها، ومن ثم إعادتها إلى فضاء الاختلاف والتعدد فيما يثيره من إشكاليات المعرفة وأسئلتها، وما يحيل إليه من أنساق ومسافات في إطار موضوع البحث»(٩٠).

عوامل نسبية الدلالة الاصطلاحية المتشعبة والمتداخلة حتى ليصعب الفصل بين مستوى للنسبية وبقية المستويات وضعت الحداثي العربي وما بعد الحداثي في قلب الأزمة منذ بدأنا عمليات «الاستعارة» و«النقل» عن الحداثة الغربية وما بعدها دون روية أو تمحيص، وهي أزمة لا تمثل الاختلافات اللغوية، من لغة إلى أخرى، أو الترجمة، إلا جزءا يسيرا منها. وتزداد الأزمة تعقيدا حينما يحاول الحداثيون العرب تثبيت دلالات للمصطلحات المستعارة والمنقولة. وحينما يواجهون بقصور المصطلح وفوضى دلالته يسارعون إلى إلقاء اللوم على القارئ غير الحداثي واتهامه بالجهل تارة، وقصور قدراته على الفهم تارة أخرى، أو الرجعية والأصولية والانعزالية تارة ثالثة. فإذا لم يكفهم هذا السيل من الاتهامات الجاهزة والمسبقة يتحولون إلى اتهام اللغة العربية التي تجسد، في رأيهم، كل قصور العقل العربي وعجزه عن التفكير الكلي والمركب وتوقفه عند الجزئيات، لكن الحقيقة التي يتناساها البعض أن فوضى الدلالة ليست أمرا خاصا باللغة العربية أو مقصورا عليها، فهي في حقيقة الأمر في موقع القلب من الفكر الحداثي الغربي نفسه الذي يعاني نسبية الدلالة والاختلاف، وهي ظاهرة ترجع إلى أننا نتعامل مع «حداثة» أو ما بعد حداثة واحدة، بل مع «حداثات» و«ما بعد حداثات مختلفة»، ويتوقع منا، داخل بيت ثقافي واحد، أن نقبل كل هذه الحداثات بجميع تناقضاتها. ويبرز عناني في الدراسة المتميزة التي يمهد بها لمعجمه الأدبي ذلك الجانب للحداثة الغربية:

«وسر تسمية اتجاهات النقد الحديثة بالنظرية Theory أنها تهتم بالفكر المجرد أكثر من اهتمامها بالتطبيق، وتولي الأولوية للقضايا الفلسفية في مفاهيمها ومصطلحاتها، وفي هذا ما فيه من

> عُسر، وإن لم يكن مستغربا، فمصادره الأوروبية من فرنسية وألمانيا - ومن قبلها الروسية وبعض لغات أوروبا الشرقية - مولعة بالتجريد والميل إلى الصيغ غير المألوفة لأبناء الإنجليزية الذين يفضلون الإمبريقية والوضوح»[٩١].

والمحصلة النهائية؟ إذا أضفنا كل هذه المعطيات بعضها إلى بعض، من انبهار بالعقل الغربي، واحتقار للعقل العربي، والدعوة إلى القطيعة مع الماضي، وتعمد الغموض والإبهام والمراوغة، إما رغبة في إبهار المتلقي وإما عن عجز حقيقي في فهم النص الأجنبي المنقول عنه إلى العربية، إلى جانب الرغبة في التباهي بعمق المعرفة، ثم الانتماء الأكيد إلى نخبة اختارت عن وعي عدم مخاطبة الجماهير أو القارئ العادي، إذا أضفنا هذه العوامل بعضها إلى بعض، أدت في نهاية الأمر إلى أن «ألح البعض على هذه المصطلحات وطفق الكتاب يستخدمونها عن علم وعن غير علم، وبالغوا في الزج بها في كل مجال واشتقاق الجديد منها، حتى غدت عسيرة التناول صعبة الفهم، ودفعت بالكثير من شباب الدارسين إلى اليأس بعد أن حيرت الكبار وأرهقتهم»[٩٢].

فبالإضافة إلى تأكيد الحداثة العربية للتبعية الثقافية التي أفرغت الثورة أو التمرد الحداثي المبدئي من مضمونه بعد أن حولتنا إلى قطع من الشطرنج تحركها مصالح الإمبريالية الجديدة تحت عباءة الكونية والعولمة، وإلى راقصين يتواثبون في فوضى مع أنغام عازف دفعت أجره مبكرا ومقدما المخابرات الأجنبية، الغربية والشرقية على السواء، يضيف الحداثيون وما بعد الحداثيين العرب إلى خطاياهم، خطيئة جديدة، وهي العبث بالعقل العربي.



2 من النتائج إلى المقدمات

في الفصل السابق عن «ثقافة الشرح» يمكن القول إن المؤلف بدأ من نهاية قضيته. كان التركيز على وصف جوانب الشرح المختلفة، وكانت القرائن نظرية أكثر منها تطبيقية. فقد أجّلنا الحديث التفصيلي عن القرائن إلى الفصل الحالي. أي أننا بدأنا بالنتيجة وننتقل هنا إلى المقدمات التي وقفنا أمامها في ذهول أحيانا وفي يأس أحيانا أخرى. الذهول لأننا لا نتصور أن تختار ثقافة ما، عن طواعية وبكامل إرادتها، في لحظة انكسار عابرة، أن تتنازل بالكامل عن هويتها، لأن هذا ما حدث في ربع القرن الأخير من القرن العشرين على الرغم من كل دعاوى «الاستعارة» و «التزاوج». وفي ذلك تبنى أصحاب النقد الحداثي وما بعد الحداثي العربي مصطلحا نقديا لا هو عربي ولا هو غربي لأنه، من ناحية انتقل بعوالقه المعرفية التي تختلف عن القيم المعرفية للثقافة الجديدة التي نقل إليها، ولأنه، من ناحية ثانية، تعرض في أثناء الانتقال إلى عملية تشويه وتحريف

«هل فهم بعض الحداثيين الحداثة الغربية حقيقة؟ وإذا كانوا قد فهموها فهل نجحوا في توصيل ما فهموه إلى المتلقي العربي المستهدف بالتحديث...؟».

المؤلف

وسوء فهم. وزاد الطين بلة أننا حينما انتقلنا إلى التطبيق أو التعامل مع الإبداعات العربية مستخدمين أدوات الحداثة وما بعد الحداثة النقديتين دخلنا مرحلة الفوضى الكاملة. فالمصطلحات التي لم يتم حتى اليوم الاستقرار أو الاتفاق على دلالات بعضها، ثم تعرضت للتشويه والتحريف والابتسار بل سوء الفهم الواضح، استُخدمت في تحليل قصيدة/قصائد عربية لا تتحملها أو تطيقها. وزاد حدة الشعور باليأس والإحباط بعد أن طرقنا أبواب قرن جديد، بل ألفية جديدة، دون أن نستطيع أن نجيب عن تساؤل بسيط: «من نحن؟».

هل يوجد بصيص من النور، أي بصيص وأي نور، في نهاية نفق طويل قضينا في ظلماته حتى الآن ما يقرب من قرن كامل، منذ السنوات المبكرة من القرن العشرين حتى نهايته؟ إن المناخ الثقافي في نهاية القرن يؤكد أنه لا يوجد حتى الآن أي بصيص نور في النفق المظلم. كان الاتجاه نحو الغرب، كمنطلق للتحديث في مطلع القرن العشرين بعد عصر انحلال طويل، له شرعيته. ثم إن ذلك الاتجاه نحو الغرب، حتى عند الذين جمعوا بين طرفي ثنائية الانبهار بالغرب واحتقار منتجات العقل العربي، لم يصل إلى درجة النقل الكامل والمباشر والصريح لفكر الغرب أو الارتماء الكامل في أحضانه، أو «الاندماج» فيه، كما يقول شكري عياد. لكن ما حدث كان عمليات تأثر بمنجزات العقل الغربي ودعوة إلى التزاوج بين ثقافتين. وكان من المفروض، وبتطوير منطقي لسير الأمور، أن ينتهي القرن وقد طورنا فكرا نقديا، بل حداثة عربية من الداخل. لكن ما حدث، وبسبب النكسة العارضة (هزيمة ٦٧) تحول التأثر إلى الاندماج في الآخر، وهو اندماج لم يزد الأمور وضوحا، ولم يجذر الاستنارة التي رفعها بعض الحداثيين شعارا لاتجاههم. إن الإنسان لا يستطيع أن يعتمد على «الاستعارة» إلى ما لا نهاية، ولابد لكي يبقي على قدرته على «الفعل» أن يصل إلى مرحلة يقف فيها على قدميه هو، ويستغني عن «الاستعارة»، بل التأثر عن طريق تطوير عطاء خاص به، يؤكد عن طريقه استقلاله، ويتحول من التأثر إلى التأثير. المفارقة أن «الاستنارة» وهي مشروع له شرعيته، ليس في ذلك شك، بدلا من الاعتماد على «العقلانية» المقبولة تحولت إلى تبني الفكر الغربي بعدته وعتاده، وهكذا زادت الأمور إظلاما بدلا من «إنارتها»:

«وهكذا نجد أن طريقة تعامل الكثيرين من المثقفين العرب مع العلوم الجديدة القادمة من الغرب خلال العقدين الأخيرين كان لها نتائج سلبية خطيرة من بينها أننا أضعنا حوالى عشرين عاما في مناخ غامض وملتبس لا يؤدي إلا إلى البلبلة وسوء الفهم. وقد نتج عن ذلك كم هائل من الكتب الغربية المستعجمة أو المبتسرة التي تزيد الظلام إظلاما بدلا من أن تنير شمعة أو توضح فكرة»[1].

قد يرى البعض أن المقولة التي افتتحنا بها هذا الفصل عن العتمة الكاملة في نهاية النفق إسراف غير مبرر في التشاؤمية، وفي رفض المؤلف المطلق للآخر و«انعزاليته» المفرطة ـ وهو الذي تلقى تعليمه في الغرب ـ مبالغة في تصوير قتامة الصورة. لكننا سنخصص الفصل الحالي بالكامل لنماذج تطبيقية تبرهن على أن الصورة أكثر فوضوية وتشاؤمية مما قد يتصور الكثيرون. ومرة أخرى، نبدأ من نقطة النهاية فقد يتفق معنا البعض حول خطورة المنحنى الذي وصلنا إليه في تأثرنا الكامل بالفكر الحداثي وما بعد الحداثي الغربي. لنتوقف معا عند مفردات جملة عربية واحدة كتبها حداثي عربي كبير في محاولة لفك طلاسمها، أو «شفراتها»، بلغة الحداثة:

«إن هذا التخصيص والتعميم، والتطبيق والتوسيع سيتعكسان على تعاريف التشاكل فعند «جريماص» هو «مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية (أي المقومات) التي تجعل قراءة متشاكلة للحكاية، كما نتجت عن قراءات جزئية للأقوال بعد حل إبهامها، هذا الحل نفسه موجه بالبحث عن القراءة المنسجمة»»[2].

إننا أمام أفكار تستعصي على الفهم، وكأن الناقد قد دخل في عملية تحد مع قارئه ولم يدخل معه عملية تواصل أو توصيل، ومهما قلبنا الجملة القصيرة وحللنا شفراتها، ومهما قدمنا أو أخرنا أو جزأنا الجملة القصيرة تظل طلسما يستعصي على الفهم والدلالة. ولن نكون مبالغين إذا قلنا إننا لن نواجه بالمشكلة نفسها أو التحدي إذا رجعنا إلى نص فرنسي لجريماص نفسه، وهنا أذكر بما سبق أن أشرت إليه في سخرية في المرايا المحدبة من أنني، «وقد تحقق لي قدر معقول من الثقافة والتعليم، ولابد أنني أتمتع بحد أدنى من الذكاء مكنني من الحصول على أعلى درجة علمية في تخصصي، كنت أقرأ كتابات الحداثيين العرب وأقف أمامها عاجزا بسبب ما أتصوره

عجزا عن الفهم، أو غباء طبيعيا أو مكتسبا، أو حتى جهلا. وكانت المفاجأة أن عددا كبيرا من الأساتذة الجامعيين المرموقين، والذين لا يشاركونني بالقطع غبائي أو جهلي ـ أو الاثنين معا ـ عبروا في أكثر من مناسبة عن شعوري نفسه بالعجز لمدة عشرين عاما. كانوا، مثلي، لا يفهمون ما يقرأون للحداثيين العرب، وحينما تستعصي النصوص على أفهامهم، كانوا يفعلون كما فعلت أنا بالضبط: يشعرون بالرهبة أمام ما يقرأون بل وينحون باللائمة على جهلهم وغبائهم. الفارق الجوهري أنني، في رأي هؤلاء الأساتذة، وانتني الشجاعة على الاعتراف بذلك! ولم يكن من قبيل المصادفة ـ ولا يمكن أن يكون كذلك، بعد أن اتضح أنني كنت أعبر عن رأي أغلبية صامتة ـ أن يكتب أستاذ آخر حول الموضوع نفسه وبالتفصيلات الدقيقة نفسها لموقفي، قبل ظهور المرايا المحدبة بأربع سنوات. ففي معرض حديثه عن إحساسه بالعجز والقصور أمام نص حداثي عربي، يذكر حامد أبو أحمد، أنه عاد إلى النصوص الأجنبية (الإسبانية) التي أخذ عنها ومنها الناقد الحداثي العربي، فوجد ذلك اختيارا أسهل من اختيار التعامل مع النص الحداثي العربي الطلسم. وهكذا يتساءل أبو أحمد: «وهل كل القراء العرب مطالبون بأن يعودوا إلى المصادر الأصلية يقرؤونها في لغاتها ثم يعودون إلى ما نقله مؤلفنا عنها؟ وهل صارت هذه هي المنهجية الجديدة في تأليف الكتب؟»[٣]. وهنا يفرض تساؤل آخر نفسه، كان أبو أحمد أكثر كرما من أن يضيفه، وهو: «إذا كنا لا نستطيع فهم النص الحداثي العربي، ولابد لنا من العودة إلى النص الأجنبي أو النصوص التي أخذ عنها الحداثي العربي أو نقل حيث سيكون حظنا في الفهم أفضل بكثير من حظنا مع النص العربي «المستعار» أو «المنقول»، فلماذا يلزمني قراءة النص العربي في المقام الأول؟ وهل هناك حاجة حقيقية لأن أفعل ذلك؟».

لقد وصلنا في الواقع، مع نهاية قرن من التأثير والاستعارة والنقل وبداية قرن جديد، إلى نقطة تتطلب منا مراجعة كل الأفكار القديمة والجديدة في أرشيفنا الثقافي. إننا بحاجة إلى مراجعة كل شيء حتى نستطيع أن نحدد أولا «أين نقف» قبل أن نقرر اختيارا بعينه يوصلنا في النهاية، حتى وإن كره البعض، إلى: «من نحن». وهكذا يصبح فتح ملف علاقتنا بالآخر الثقافي عامة، وبالحداثة الغربية وما بعدها خاصة، ضرورة مصيرية. وهو ما سنفعله إلى درجة كبيرة في الفصل الحالي من الكتاب، مع الاتجاه نحو مناقشة

التطبيقات الفعلية والابتعاد عن تنظيرات الفصل السابق. سيثير البعض اعتراضا: إذا كنا سنحاكم العقل العربي في علاقته بالآخر الغربي، فلماذا كل هذا التركيز على الحداثة؟ لماذا نرفض ذلك الآخر الثقافي منذ البداية، منذ السنوات المبكرة من القرن العشرين؟ الإجابة المنطقية الوحيدة أننا، بعد أن وصلنا إلى المنحنى الحالي الخطير في علاقتنا بالغرب، وتحولنا عن «التعلم» منه إلى «الاندماج» فيه، أصبحنا مهددين بالانمحاء ـ وارتباط الحداثة العربية بالهيمنة والسيطرة أمر يعترف بعض المفكرين الغربيين أنفسهم به ـ ثم، وهو الأهم، إننا اليوم لا نملك تغيير اختيارات الماضي، سواء كانت اختيارات العقاد والمازني أو نعيمه أو طه حسين أو لويس عوض أو رشاد رشدي. لكننا اليوم مازالت أمامنا فرصة للاختيار قبل السقوط في هوية التبعية التي يعلم الله وحده متى نستطيع أن نفلت من إسارها. وقد أصبح ذلك الاختيار أمرا لا مفر منه بعد أن ربط الغرب، كما يرى ألان تورين، بين التحديث والحداثة، «فالتحديث هو الحداثة في حالة التنفيذ»، وكأن « الحداثة» في نسختها الغربية جزء من صفقة التحديث ولا يمكن فصل الأولى عن الثانية، خاصة أن الأصوات التي تنادي بذلك الفصل تقابل «بالرد ذي الصلافة الساذجة من قبل الغرب الذي تتزعمه الولايات المتحدة، بأن التاريخ قد انتهى، وأن النموذج العقلاني قد حقق انتصارا كليا على المستوى الاقتصادي وأيضا على المستوى السياسي»[٤]. إن جوهر الادعاء الغربي بنهاية التاريخ تعني أن سيادة العقل ـ ماركة غربية مسجلة باسم الغرب وحده! ـ قد حققت في نهاية الأمر النموذج الاقتصادي والصناعي والسياسي الأمثل، وما على القوميات الأخرى إلا أن تستورد ذلك النموذج النهائي.

والغريب أنه في الوقت الذي أدركت بعض القوميات خطورة الحداثة الغربية، كما حدث في الهند وفي بعض دول أمريكا اللاتينية، فإننا في العالم العربي مطالبون بتقبل الحداثة الغربية، والأفكار التي تشعبت عنها، باعتبارها المنقذ الجديد من الضلال والمخلص من ظلمات العصور الوسطى. **صحيح أن رفض الحداثة الغربية كاختيار وحيد سوف يؤدي ـ كما أدى في مناطق معروفة من العالم ـ إلى الانعزالية والانغلاق والتزمت أو التشدد الأصولي. لهذا فإن الرفض في حد ذاته ليس خيارا مطروحا**. ولكن يجب أن يكون هناك اختيار ثالث يحقق «التحديث»، **بل حتى تحديث العقل العربي ذاته في آليات ومناهج أدائه**، دون أن

يؤدي ذلك بالضرورة إلى قبول مقولات الحداثة الغربية من ناحية، أو أصولية متزمتة تقهر الذات وحرية التفكير والتعبير من ناحية أخرى.

لكن البديل الثالث الذي تجاهلناه حتى الآن لا يمكن أن يتحقق إلا إذا تحقق الفهم الكامل للحداثة الغربية حتى نختار ما يغني الفكر العربي من ناحية، ولا نقع في محاذير الشك الكامل الذي يقول الجميع إنه أصبح الحقيقة الوحيدة اليوم، من ناحية ثانية. والفهم الصحيح للحداثة الغربية وما بعدها هو الضمان الأول للتوصيل الجيد لما نريد توصيله إلى الجماهير التي نستهدف «تحديثها»، وإلا سيظل الفكر الحداثي مقصورا على «النخبة»، يكتبون لأنفسهم ويصبون في أنفسهم ويبتعدون إلى حد الاغتراب عن الطبقة المستهدفة الحقيقية، وهي الجماهير العربية. فليس من المعقول أن يحاول المتعلم ـ الحداثي العربي ـ تعليم متعلم بالفعل ـ حداثي آخر!

لنفتح إذن ملف الفهم والتوصيل. هل فهم بعض الحداثيين الحداثة الغربية حقيقة؟ وإذا كانوا قد فهموها هل نجحوا في توصيل ما فهموه إلى المتلقي العربي المستهدف بالتحديث، وهو المثقف العادي، ولنقل من أكمل تعليمه الجامعي على الأقل، وليس عضو «النخبة» الحداثية؟

ولنا هنا وقفة لابد منها. يدرك المؤلف جيدا أن ما سيكتبه في الصفحات التالية، وما كتبه بالفعل في صفحات الفصل السابق، سيغضب الكثيرين وسيؤلب عليه الجميع، الحداثيون على الأقل. لكنني أعترف أنني منذ نشر المرايا المحدبة، ومنذ بدأت العمل في الدراسة الحالية كان أمامي خياران: الخيار الأول: أن أكتب ما أريد دون ذكر المؤلفين أو مؤلفاتهم أو الاثنين معا. أما الاختيار الثاني فهو الاختيار الذي اتبعته في هذه الدراسة، وفي الدراسة السابقة، وهو التوثيق الكامل لكل ما أكتبه. كان الاختيار الأول بالطبع اختيارا آمنا مضمون العواقب، فلن أسمي أسماء ولن أذكر مصادر، ولن أغامر بدخول «عش الزنابير». ويحضرني هنا تعليق أحد الأساتذة الذين أجلهم بعد أن قرأ المرايا المحدبة وأبدى إعجابه بالكتاب وجرأة الباحث، ثم أضاف «وإن كان لم يكن هناك داع لذكر أسماء». أراد الأستاذ أن أحجب الأسماء والمصادر. وقد قلت إن ذلك اختيار سهل وآمن، ولا أخفي على القارئ أنه راودني مرارا في أثناء شهور الإعداد الطويلة للدراسة الحالية! **لكن أي بحث علمي هذا؟ هل حدث أن قرأ أي مبتدئ في البحث العلمي كتابا أو بحثا أو مرجعا دون توثيق علمي**

حقيقي يسمي الناس فيه بأسمائهم والمصادر بعناوينها والكلمات بصفحاتها؟! إن التهرب من التوثيق الكامل قد يعني أنه لا يوجد ضمان حقيقي في صحة الإحالة المرجعية، فمن الذي يضمن للقارئ أن مقولة ما ينسبها الباحث لاسم مجهول ومؤلف مجهول صحيحة وغير «مفبركة»؟ **إن على من يخشى التعبير عن رأيه ألا يكتب بداية.**

لكن مجرد ذكر النصيحة الصادقة والحانية، بل مجرد افتراض الخيارين في حد ذاته يجسد الحالة المأساوية التي تردى إليها الحوار بين المثقفين في العالم العربي بعد أن وصل الأمر إلى مصادرة حق الاختلاف. وما فعله مؤلف المرايا المحدبة، وهو ما يفعله في الدراسة الحالية، ليس أكثر من ممارسة حقه الطبيعي والمشروع في الاختلاف. ولا أعرف كيف نضيق بالاختلاف من داخل صفوفنا في الوقت الذي ننقل فيه كل فكر الآخر الأجنبي بقضه وقضيضه بكل اختلافاته؟ لكن المشكلة الحقيقية تتمثل في أننا استسلمنا لفترة طويلة، أطول من اللازم في الواقع، لأحادية في الرأي حولت نخبة النخبة من الحداثيين إلى أنصاف آلهة لا تتسع صدورهم لممارسة الآخرين للحق نفسه الذي مارسوه هم أنفسهم حينما رفعوا شعار القطيعة مع التراث وتحولوا إلى العقل الغربي في انبهار. «إن ثقافتنا الحالية »، يؤكد حامد أبو أحمد، «تفتقر افتقارا شديدا إلى الحوار البناء، ومن ثم صار كل إنسان يقول ما يقوله، أو يزعمه ولا أحد يواجهه بالحوار أو الرد أو يقارعه حجة بحجة ودليلا بدليل. ولهذا أصبحنا في حالة ركود شديد السوء»(٥). **هل يحتاج المؤلف إلى تأكيد ما هو مبدئي؟: إن الاختلاف الذي يمارسه لا يعني بالضرورة اتهام الآخرين بالجهل أو القصور أو التقصير، ولا يعني بالضرورة أيضا أن رأي المؤلف هو الصواب بينما الآراء الأخرى خاطئة. إنه مجرد اختلاف في الرأي. وإن كنت أعرف معرفة يقينية أن كلماتي هنا لن تمنع البعض من اتهام مؤلف المرايا المقعرة بالرجعية والأصولية والانعزالية بل بالجهل والغباء!**

بعد هذه الوقفة التي لا أظن أنها ستفيد كثيرا في التخفيف من حدة المعركة القادمة لا محالة، دعونا نتوقف عند نماذج للكتابة الحداثية العربية المعاصرة لنرى درجة استيعاب الحداثة الغربية عند البعض ـ ولا أقول الكل ـ وما ترتب على ذلك من قدرة **مقابلة** على التوصيل، ثم تعمد البعض، ممن أتيحت لهم فرصة الفهم الحقيقي لماهية الحداثة الغربية، الغموض والإبهام

والمراوغة المقصودة. وسوف نتوقف في بعض الإطالة عند نماذج لسوء فهم النص وسوء نقله إلى اللغة العربية. بعد ذلك سوف نختار بعض نماذج من المصطلح النقدي الحداثي وما بعد الحداثي كأمثلة لفوضى الفهم وفوضى النقل ثم فوضى التطبيق.

ربما يكون من المفيد أو العملي أن نعزل مشكلة تهدد بالتحول إلى ظاهرة، خاصة عند جيل الشباب الذين لم تتح لهم القدرة على التعامل مع نصوص حداثية مكتوبة بلغات أجنبية ـ لماذا هذا اللف والدوران؟ ولماذا لا نقول مباشرة: من لا يجيدون لغة أجنبية؟ الظاهرة التي بدأت بالفعل أن الإنسان يقرأ بحثا أو مقالا حداثيا بالعربية وعندما يتوقف عند المصادر والهوامش يكتشف أنها تخلو من أي مراجع في لغتها الأصلية، أي أن كل مراجع الباحث الحداثي الشاب مراجع مترجمة وأخرى مؤلفة بالعربية وبين النوعين يضيع الباحث والبحث العلمي، وتزداد صورة الفكر الحداثي وما بعد الحداثي غموضا، بل ابتعادا مؤسفا عن المعاني الأول. وسوف نتحدث بالتفصيل عن سوء الفهم والترجمة، مما يعني أن الباحث الشاب يقيم بحثه ويعضد رأيه ـ بالعنجهية والغطرسة والتأله نفسه الذي يمارسه أساتذته ـ على آراء مشكوك في صحة نقلها أو فهمها. وكأننا هنا أمام السلم الأفلاطوني المعروف الذي يرى أن الفن محاكاة لمحاكاة الحقيقة، وفي كل مرحلة تنتقل فيها الحقيقة في الحركة النازلة المعاكسة إلى المرحلة التالية تفقد بعضا من «حقيقتها». وهكذا تجيء كتابات بعض الحداثيين الشباب، من غير القادرين على التعامل مع المصادر الأولى للفكر الحداثي، محاكاة لمحاكاة أو تشويها لتشويه الحقيقة!

الغموض

غموض الكتابات الحداثية العربية نوعان: غموض غير مقصود وغموض مقصود متعمد. الغموض غير المقصود من النوع الذي لا يغتفر، فمن ناحية النتيجة فإنه يؤدي إلى تشويه الأفكار والمفاهيم الأصلية. أما أسبابه فهي الأخرى لا تغتفر لأنها تنشأ إما عن سوء فهم النص الحداثي وإما عن سوء نقله إلى العربية، وفي معظم الأحيان عن الاثنين معا. وسوء الفهم أو تشويه المعنى الأصلي له هو الآخر أسبابه. السبب الأول أن الحداثة الغربية إفراز

مباشر للفلسفة الغربية الحديثة عبر ثلاثة قرون من التحولات الفلسفية الكبرى. وتمثل المرحلة الأخيرة، منذ ثلاثينيات القرن العشرين على الأقل، أو قبل ذلك بسنوات قليلة، بداية مدرستين فلسفيتين ألمانيتين بالغتي التعقيد وهما الظاهراتية والتأويلية أو الهرمنيوطيقية ورموزهما «هوسيرل» و«هايدجر» و«جادامر». ولست بحاجة إلى القول إن الظاهراتية والتأويلية تمثلان تحديا فكريا للعقل العادي. وقد ناقشت العلاقة بين الفلسفة عامة، والظاهراتية والتأويلية خاصة، وبين المدارس النقدية الجديدة في إسهاب موظف في المرايا المحدبة من قبل. أما السبب الثاني فهو أن الحداثة النقدية وما بعد الحداثة تمثلان مرحلة جديدة في تاريخ النقد التطبيقي يدعي فيها الحداثيون وما بعد الحداثيين أن النص النقدي لا يقل أهمية عن النص الإبداعي، وأن القول إن لغة النقد لغة ثانية قول مغلوط لأن لغة النقد هي الأخرى لغة أولية Primary. ولتأكيد ذلك تعمد الحداثيون وما بعد الحداثيين الغربيون إلى اختيار الغموض والمراوغة أسلوبا للكتابة حتى يجهد القارئ عقله في فهم النص النقدي وإن أدى ذلك إلى ضياع النص الإبداعي. الغموض والإبهام والمراوغة إذن اختيار مقصود ومدرك حتى تلفت لغة النقد النظر إلى نفسها. ولهذا تمثل قراءة إستراتيجيات ومشاريع النقد الحداثي وما بعد الحداثي تحديا حقيقيا أمام الحداثي العربي الذي قد لا يكون معدا لغويا أو ثقافيا للتعامل معها. مما يعني أن الكتابة الحداثية العربية هنا تضيف غموضا جديدا - في اللغة العربية - إلى الغموض الأول الذي يرجع إلى طبيعة الحداثة الغربية وما بعدها. وليذهب القارئ العربي بعد ذلك وبسبب ذلك إلى الجحيم! فإذا فشل في فهم النص، فإن القصور، من وجهة نظر الحداثيين العرب، قصوره هو وليس قصورهم هم!

أما الغموض المقصود في الكتابات الحداثية العربية فهو مجاراة واعية مدركة لغموض النص الحداثي في لغته الأصلية تأسيسا على مبدأ لفت لغة النقد النظر إلى نفسها. هذا مع افتراض أن الحداثي العربي الذي يختار الغموض أسلوبا متعمدا قد فهم النص في لغته الأصلية بالكامل قبل أن يبدأ الكتابة بالعربية. أما إذا لم يستطع فهم النص في لغته الأصلية - وكثيرا ما يحدث ذلك - فإن تعمد الغموض هنا يضيف خطيئة ثانية لا تغتفر إلى خطيئة أولى لا تغتفر هي الأخرى!

في سياق الحديث عن التلقي ترجع لطفية إبراهيم في دراسة أخيرة لها، «اتجاهات تلقي الشعر في النقد العربي المعاصر» نشرت في مجلة **علامات** (مارس ٢٠٠٠) إلى نص عربي - يفترض أنه كذلك! - لسليمان عشراني يعرّف القراءة. وكان لابد من التوقف أولا عند عنوان البحث الذي أخذ منه النص ونعني به بحث عشراني. عنوان البحث بالحرف الواحد: «قراءة القراءة: الخطاب القرائي.. وأدبية القراءة والتلقي»! ولا أخفي على القارئ أنني شخصيا حينما أواجه بعنوان بهذه التركيبة الفريدة، حيث ترد لفظة «قراءة» في أربعة تركيبات لغوية ودلالية مختلفة، لابد أن أتوقف أمامه في ريبة وتوجس، الكثير من الريبة والتوجس في الواقع. إن تجربة بسيطة لإبراز العلاقات بين مفردات العنوان واستبدال بعض المفردات التي اصطلح عليها الحداثيون العرب ببعض الألفاظ التي وردت في العنوان مثل «الخطاب» و«القرائي» و«أدبية» سوف توضح لنا عمق الهوة التي تردينا فيها، بعد أن أصبح موقفنا من ثقافة الآخر ومن استخدامنا للغتنا موقفا عبثيا كاملا؛ فأنت أمام نص، كما سبق أن كتب شوقي ضيف، لا هو بالعربي ولا هو بالأعجمي. والغموض الذي يجسده عنوان البحث هنا لا يمكن أن يكون إلا مقصودا! لكن إذا كان غموض العنوان مقصودا فما يرد في مقدمة البحث ذاته لا يمكن إلا أن يكون غير مقصود، لأنه يجسد عدم فهم المصادر الأولى، إذ إنه، في نهاية الأمر في اللغة الجديدة، لا يعني شيئا؛ وإذا كان يعني شيئا ما فإنه في بطن الكاتب، ومن ثم يستعصي على فهم القراء أمثالنا! يقول سليمان عشراني، على مسؤولية لطفية إبراهيم التي لا تعين بداية المقتطف أو نهايته (!!)، ولهذا فهي مسؤولة علميا عن دقة الاقتطاف أو عدمها، فإذا لم يكن السياق التالي هو سياق عشراني، فلابد أنه سياقها هي:

> «حيث يغدو النص المطروح بباين من مستويات مختلفة ذاته، حينما تمثل تلك الذات أمام فعل القراءة - التلقي؛ إذ يصبح النص كما أصدره الباث، غير النص الذي انتهى إليه القارئ[حتى الآن ومع قليل من العناء يمكن وضع أيدينا على معنى، وهو أن النص الذي يكتبه المبدع غير النص الذي يصل إلى المتلقي]؛ وذلك لأن قراءة نص مرسومة قبلا في هذا النص؛ [وحتى هذا أيضا يمكن فهمه وإن كان يتعارض مع نظرية التلقي بعض الشيء لأنه يقول إن النص يحمل

قراءاته المختلفة واللانهائية، مما يعني منطقيا أن النص هو المرجع الأول] إذ تأتي الكتابة مبطنة بتفكير نقدي، لكن أن تتمكن هذه القراءة، وهذا التفكير النقدي [لاحظ أن القراءة هنا فعل القارئ أما التفكير النقدي، كما أشار الكاتب في الجملة السابقة فهو في النص] من أن يظهرا، أو يرتسما بياضا على سواد [لابد أن المقصود هو «يتضحا»] فإن ذلك لا يكون إلا بالقراءة. [أي أن القراءة لا تتضح إلا بالقراءة. لا تعليق!] إذ تغدو القراءة ورديفها النقدي خيالا، [الله!] وهذا يعني أن القراءة هي فكرة النص، لكنها ليست مكتوبة، إنها القابل، كما يعني أن القراءة بتموضعها في الأماكن الشاغرة، توجد في الاختلالات والانكسارات وليس في الإفضاءات النقدية الخرساء»(٢).

ولست في حاجة إلى التذكير بأن التعليقات بين الأقواس ليست كلمات عشراني أو لطفية إبراهيم بل مؤلف كتاب المرايا المقعرة الذي حاول أن يفهم شيئا وسط هذا الكم من التداخلات والتناقضات وسوء الفهم!

ولماذا نذهب بعيدا لنقرأ المصادر الثواني وهي المصادر التي اعتمدت عليها لطفية إبراهيم ولا ننظر إلى كلماتها هي باعتبارها مصدرنا الأول لنرى مدى فهمها لنظرية التلقي التي تكتب عنها ثم مدى قدرتها على توصيلها في لغة عربية مفهومة؟ وهنا يجب أن نلتمس العذر مقدما للطفية إبراهيم،فهي تعتمد على نصوص عربية عن الحداثة الغربية وما بعدها، فإذا كانت مصادرها العربية تقدم الحداثة الغربية مشوهة بل بلغة تستعصي على الفهم، فلا مفر من أن تضيف كتابتها هي الأخرى تشويها جديدا إلى التشويه الأول، ولنتذكر، مرة أخرى سلم أفلاطون، فما تقدمه الباحثة هنا ليس أكثر من محاكاة لمحاكاة الحقيقة المثالية (الأصل). وإذا كان ذلك كذلك، فلا بد أن تكتب لطفية إبراهيم على النحو التالي:

«وبالتالي، لا يمكن للموضوع الجمالي أن يكون مطابقا مع أي واحد من تمظهراته في أثناء مدة القراءة [لم تحدد إذا كانت تمظهرات الموضوع عند المتلقي أقل أو أكثر]. ويستلزم النقص في كل تمظهر على حدة [إذن فهو أقل. هل تقصد عدم اكتمال الدلالة في وعي المتلقي، أم تقصد الفجوة بين الكاتب والمتلقي؟] وجود بعض التراكيب [في النص!] التي تعمل بدورها على نقل النص إلى وعي القارئ. [هنا تكتمل

حيرتنا، لأن هذه الكلمات تعني أن النص هو المرجع الأول والأخير، وهذا يتعارض مع فكر التلقي!] ومع ذلك فإن عملية التركيب ليست متقطعة. [لا نعرف إذا كانت تقصد التراكيب السابقة داخل النص، أم تقصد تجميع وتركيب الدلالات داخل وعي المتلقي!] بل تتواصل خلال كل مرحلة من مراحل وجهة النظر الجوالة» (٧).

وإلى نموذج آخر. أعرف أن البعض، حتى من بين الذين قد يتفقون مع وجهة نظري، قد يضيق بالإطالة هنا. لكن تعدد النماذج والأمثلة هنا يقصد منه تأكيد عمق الهوة الثقافية التي وصلنا إليها من ناحية، ثم الرد على بعض ما قيل عن المرايا المحدبة، والذي قد يثار في وجه الكتاب الجديد، من أن المؤلف توقف عند بعض النماذج القليلة وأن رؤيته زائفة واستنتاجاته غير منطقية، لأنه يستنطق الجزء بما يجب ألا ينطق به إلا الكل، من ناحية ثانية. ثم إن بعض هذه النماذج يقدم أحيانا قراءة ممتعة لا تنقصها الطرافة إذا استطعنا بعد قليل من القراءة، ألا نأخذها بكثير من الجدية، ونظرنا إليها باعتبارها تخفيفا كوميديا لموقف عبثي بالغ القتامة. لكننا في الوقت نفسه، لا نملك أن نتجاهل أن هذا التخفيف الكوميدي Comic relif من نوع «المضحكات المبكيات». لقد توقفنا في مرحلة محاكاة محاكاة الحقيقة الأفلاطونية، عند مرحلة باحث شاب أو باحثة شابة تعتمد على مصادر عربية تشوه الفكر الحداثي الغربي - المشوش أصلا - ومن ثم يجيء ما يكتبه أكثر تشويها لتلك الحداثة الأولى. ولا مناص هنا من التفكير في مرحلة ثالثة تجد أنفسنا عندها أمام محاكاة محاكاة محاكاة الحقيقة الأولى، أي أن ننزل على السلم الأفلاطوني ثلاث درجات أو ثلاث مراحل (three removes) بدلا من مرحلتين. وهي المرحلة التي يتعامل فيها مثقف عربي عادي، سبق أن حددنا أنه من أكمل تعليمه الجامعي، مع نص أخير من هذا النوع، ولنا أن نتصور فهمه للحداثة بعد أن اكتمل تشويهها! فإذا تحول ذلك الشاب إلى الكتابة الحداثية، وهو ما سيحدث بالقطع مع البعض، فإن سلم التشويه يصبح لا نهائيا! إن الأمر أخطر مما قد يتصور البعض. فإن ما يحدث لا يمكن وصفه بأقل من العبث بالعقل العربي ومستقبل أمة كاملة!

أما عن الغموض المقصود لذاته وفي ذاته لإيهام القارئ بعمق المعرفة من ناحية، ولتأكيد إبداعية النقد من ناحية ثانية، فحدث عنه ولا حرج. وقد قلنا

إن الغموض حينما لا يتعمده الحداثي وما بعد الحداثي الغربي يرجع عادة إلى ارتباط النقد الحداثي بمدارس الفلسفة الألمانية في الدرجة الأولى. وحينما يتعمده الحداثي الغربي فإن ذلك يرجع في المقام الأول إلى الرغبة الواعية والمدركة في أن يلفت النص النقدي النظر إلى نفسه، على حساب النص الإبداعي، بالطبع. فالقارئ الذي يتوه داخل متاهات النص النقدي ويضيع في سراديبه ويفقد القدرة على حل شفراته اللغوية يتوقف طويلا مع ذلك النص، ويفترض الحداثيون، أنه سيصل إلى قناعة بإبداعيته. وهذا ما اختاره كبار الحداثيين العرب عن قصد ودراية كاملين، وإن كان الإنسان لا يملك إلا أن يرصد أن تعمد الغموض حيلة أو آلية لغوية يلجأ إليها البعض في أحيان غير قليلة، عن اختيار واعٍ مرة أخرى، لتغطية القصور في فهم النصوص الأصلية. وسواء أكان الدافع هو التباهي بفيض العلم والمعرفة أو العلمية والعمق، أو تعمد لفت الأنظار إلى اللغة النقدية الشارحة أو حتى تغطية وجه من أوجه القصور، فقد ذهب الحداثيون العرب في ذلك الشوط إلى منتهاه في مبالغات حولت نصوصهم النقدية إلى طلاسم ولوغاريتمات تستعصي على الفهم. وسوف نحاول الآن تجربة جديدة: سوف نقتطف نموذجا مطولا من نص نقدي عربي أخير ثم نحاول ترجمته نعم ترجمته إلى لغة يفهمها المثقف العادي وليس الحداثي. يكتب عبدالرحمن بسيسو في «قراءة النص في ضوء علاقاته بالنصوص المصادر: قصيدة القناع نموذجا» (**فصول**، صيف ١٩٩٧):

> «تعود محاولة تعرف دوافع التقنع في القصيدة العربية إلى الإطلال على شبكة المتناقضات التي تتخلل الواقع العربي مكبوحة عن التفاعل، وإلى تعرف طبيعة العلاقات القائمة بين الشاعر من جهة، وواقعه الاجتماعي ـ التاريخي، وذاته، والشعر، من جهة ثانية؛ وذلك على اعتبار أن موقف الشاعر، المتوجه نحو اختراق شبكة المتناقضات [هل يقصد اختراقها أم كشفها أم تحريكها أم التسامي فوقها؟] لفك كوابحها، [هنا يتضح أن المقصود هو فك إسار التناقضات وتحريرها من قوى القهر. لم يذكر أي قوى قهر يقصدها] وتفعيلها، [تفعيلها داخل النص الإبداعي، بعد أن كانت مقهورة أو مكبوحة عن التفاعل] هو المحدد الأساس لطبيعة علاقاته

> التي تعكس، من بين ما تعكسه، دوافع التقنع في القصيدة، والوظائف التي يتطلب من القناع أن يؤديها فيها. فإذ تستدعي عملية اختراق شبكة المتناقضات نسخ شبكة علاقات فاعلة ومؤثرة: [تحدث هنا عن شبكة علاقات ثانية لا يحددها الكاتب!] فإن هذه الشبكة [الشبكة الأولى، شبكة المتناقضات، أم الشبكة الثانية الفاعلة والمؤثرة؟] تنهض بدورها على شبكة دوافع متضافرة ومتفاعلة، [لغويا، الحديث هنا عن شبكة ثالثة!] تنبع من قراءة الشاعر المسكون بموقف كياني (ontological?) حداثي، نسيج شبكة المتناقضات، [الشبكة الأولى] ومن اكتشافه علاقاتها الممكنة، بغية تفعيلها، وفتح أقطابها المتناقضة على جدل حر ومفتوح يفضي إلى تحديد الذات، والشعر والمجتمع»(٨).

اللافت للنظر هنا: أن الكاتب يعرف جيدا ما يكتب عنه، ولا يمكن اتهامه بـ «سوء فهم» شيء، ثم إن ذلك المعنى جاد بالغ الجدية ويستحق إبرازه وتوصيله، لكنه اختار عن قصد أن يلف ويدور - أي يتعمد الغموض والإبهام - للتعبير عن الفكر. وهنا تجيء أهمية المقارنة بين ما أراد عبدالرحمن بسيسو التعبير عنه وبين ترجمته، أي المعنى الذي وصل إلى القارئ دون إبهام وغموض: «إن دوافع خلق أو استخدام القناع تنبع من إدراك الشاعر للتناقضات الخفية في المجتمع ورغبته في الكشف عن هذه التناقضات وفضحها عن طريق خلق كيان شعري يتم فيه تفعيل أو تحرير أو تحريك هذه التناقضات. وهو في ذلك يلجأ إلى عملية إسقاط هربا من قهر السلطة». هل فقدت الفكرة، في الصياغة الجديدة، والتي أسميتها «ترجمة» شيئا يذكر بالمقارنة بذلك النص المطول والمراوغ الذي قدمه بسيسو؟ لكننا لكي نصل إلى الفكرة البسيطة والمهمة التي عبرت عنها في نصي القصير نجهد عقولنا ونكدها لكي نفهم ما يراد توصيله في النص الأصلي. وإن كان هناك فرق جوهري لا نستطيع تجاهله: وهو أن النص الأصلي نص حداثي مائة في المائة بكل ما يحمله من غموض وادعاء، بينما النص الثاني نص غير حداثي جرد من الغموض والادعاء. بقي تعليق أخير: يمكن أن يعترض حداثي على الترجمة المبسطة التي قدمتها للنص الأصلي من منطلق أن النص النقدي الأصلي إبداعي - ألا يقول الحداثيون وما بعد الحداثيين إن لغة النقد لغة

إبداعية! ـ وإنها، من هذا المنطلق، فقدت إبداعيتها حينما جرؤ المؤلف على ترجمتها، تماما كما يحدث في نثر أو ترجمة قصيدة حقيقية!

ربما يعترض حداثي آخر قائلا إن الانسان لا يتعمد الغموض، فهذا اختيار غير قائم منطقيا! إذ كيف يقصد إنسان أن يكتب نصا غير مفهوم ! أما التسليم بوجود غموض وإبهام ومراوغة في بعض الكتابات الحداثية العربية، إن لم تكن في غالبيتها العظمى، فأمر تشهد به النصوص والنماذج التي سقناها حتى الآن، والتي يستعصي بعضها على فهم الحداثيين أنفسهم من داخل دائرة النخبة. وإذا كان الاعتراض باستحالة تعمد الغموض يجد من يقبله، فمعنى ذلك أن الغموض ـ وقد أثبتنا أنه قائم وله قوة الظاهرة العامة بين الحداثيين ـ ناتج عن سوء فهم للأصول الأجنبية وأن الأفكار لم تهضم جيدا ولذلك جاءت إعادة إنتاجها بالعربية غامضة مبهمة تستعصي على الفهم! وتعليق حامد أبو أحمد على هذه الظاهرة في الواقع له ما يبرره ولا يمثل تجنيا من أستاذ رافض للحداثة الغربية. فهو يرى أن أحد أسباب غموض النص الحداثي العربي «هو سيادة مفهوم لسان حاله يقول: اكتب كلاما غير مفهوم ينظر إليك على أنك أكبر العلماء، وقد شهدت الساحة الثقافية العربية خلال عقد الثمانينيات الميلادي ظهور عدد كبير من الكتب لا يفهمها أحد، من القارئ العادي بالطبع حتى أكثر الناس ثقافة وتخصصا»[9]. لكن مقولة أبو أحمد، وإن كانت تنطبق على بعض الحداثيين وما بعد الحداثيين العرب، لا تنطبق على جميع الحداثيين العرب. فهناك حداثيون عرب لا يمكن لأحد، مهما بلغ تحامله، أن يتهمهم بسوء الفهم أو الخلط. وعلى الرغم من ذلك تجيء كتاباتهم عن الحداثة تجسيدا للغموض والمراوغة. النتيجة المنطقية أن خيار الغموض خيار إرادي مقصود. هل يمكن لإنسان أن يشكك في فهم جابر عصفور للحداثة الغربية وما بعدها بعد أن أعطى لها من عمره حتى الآن ما يزيد على العشرين عاما؟ لا أظن ذلك.

لكنه حالة تغري أي متابع للحداثة العربية بالتوقف عندها في كثير من العجب. وقبل أن تساء قراءة هذه الكلمات أو فهمها أسارع إلى تأكيد أن مصدر العجب أننا أمام مثقف يفهم ما يقرأ ويعرف جيدا ما يكتب لكنه يختار عن وعي كامل أن يتحدى قدرات القارئ على الفهم، أي يختار الغموض والإبهام والمراوغة منهجا في الكتابة! ليس هذا حكما قيميا يعتمد

على تهيؤات المؤلف وعدم قدرته على التعامل مع كتابات عصفور الحداثية. إذ إن الحكم باختيار الغموض منهجا في الكتابة يقوم في حالة جابر عصفور على وجه التخصيص على دليل مادي لا يقبل النقد ولا يحتاج إلى أكثر من درجة معقولة من نضج الحس اللغوي عند القارئ ليضع يده عليه. يذكر جابر عصفور، في موقع مبكر من كتابه «**نظريات معاصرة**» (١٩٩٨) أنه تعرف على البنيوية والنقد الحداثي لأول مرة عام ١٩٧٧ في أثناء عمله أستاذا زائرا بإحدى الجامعات الأمريكية. وأنه في أثناء تلك الفترة وجد نفسه أمام مكتبة حداثية تخص صاحب المنزل الذي أقام فيه، وهو أستاذ لابد أنه كان هو الآخر في مهمة علمية مماثلة لمهمة عصفور. معنى ذلك أن جابر عصفور يتيح لمتابعي الحداثة العربية فرصة ذهبية وفريدة للمقارنة، ليس بين منهجه النقدي قبل وبعد الحداثة فقط، وإن كان ذلك لا يهمنا حاليا في شيء، ولكن أيضا بين أسلوبه في الكتابة قبل الحداثة وأسلوبه في الكتابة بعد أن تحول إلى الحداثة. ولحسن الحظ أن جابر عصفور يقدم لنا دراسة لابد أنه كتبها قبل سفره إلى الولايات المتحدة ونشرها قبل سفره، وربما لم تنشر إلا في أثناء وجوده في الجامعة الأمريكية التي أشار إليها، إذ إن المقدمة التي كتبها لتلك الدراسة الأكاديمية المتميزة بكل المقاييس تحمل تاريخ أغسطس ١٩٧٧. والدراسة التي نعنيها هي **مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي** والتي نشرت طبعتها الأولى في ذلك العام. من هنا يجيء إغراء مقارنة أسلوب عصفور قبل عام ١٩٧٧ وبعده، أي قبل وبعد التحول الحداثي لنؤكد أننا بالفعل أمام اختيار مدرك ومقصود للغموض والإبهام والتحدي الإرادي لقدرة القارئ على الفهم. وقد اخترت ثلاثة نصوص للمؤلف،اثنان منها قبل تحوله الحداثي مباشرة، وهما مأخوذان من **مفهوم الشعر** والثالث من «**قراءة التراث**» الذي نشر لأول مرة عام ١٩٩٠ ثم أعيد نشره في كتاب **قراءة التراث النقدي** (١٩٩٢).

والواقع أنني اخترت نموذجين أحدهما يتحدث فيه جابر عصفور عن انصراف النقد عن الانشغال بمشكلة الشكل والمضمون التي كانت قضية محورية لفترة طويلة، أما اليوم، كما يقول عصفور، فإن عملية الفصل التعسفي بين الاثنين لم تعد أمرا ينشغل به أحد، «فليس ثمة شيء يمكن أن يسمى شكلا إلا من قبيل التعسف أيضا، فلا شيء له وجود متعين غير

القصيدة نفسها باعتبارها موازاة رمزية تفصح عن موقف لا وجود له خارجها بأي حال. والموقف الذي تقدمه القصيدة هو ضرب من الإدراك الجمالي للواقع يتميز تميزا نوعيا عن أي إدراك آخر»[10]. لا أظن أن القارئ العادي يحتاج إلى لغة نقدية شارحة تفسر له فكر المؤلف ورأيه في قضية الشكل والمضمون. وهذا الوضوح في الخطاب النقدي لا يقلل بحال من الأحوال من شأن الفكرة وعمقها. لكن هناك من سيقول بالقطع إنني اخترت نموذجا تجيء فكرته على السطح ولا تتمتع بأي أبعاد فلسفية، لهذا أجدني مضطرا لاقتطاف مقطع آخر لا ينقصه العمق ولا يمكن وصف فكرته بالسطحية، وعلى الرغم من ذلك فقد جاء الخطاب النقدي متسقا مع أسلوب جابر عصفور في تلك المرحلة قبل الحداثية حيث لا يحتاج الخطاب النقدي إلى خطاب نقدي آخر أو شارح:

> «ومن المنطقي ألا تبرز صيغة «علم الشعر» على هذا النحو إلا في مرحلة فكرية ناضجة. ومن المنطقي ـ أيضا ـ أن تحتاج محاولة تأسيس «علم الشعر» إلى ثقافة فلسفية تتجاوز الثقافة اللغوية، وإن استعانت بها لدرس الأداة. فتفيد المحاولة ـ في هذا التجاوز ـ من طريقة الفلسفة في صياغة المفاهيم والتصورات، وفي صياغة الترابط المنطقي بين المفاهيم والتصورات، كما تفيد من معطيات الفلسفة فيما يتصل بإنجازها في نظرية الفن بعامة، وبخاصة مجال الشعر الذي درسه الفلاسفة، ضمن أقسام المنطق والسياسة والنفس والأخلاق ... والإفادة من الفلسفة في شمولها تعلم ناقد الشعر ضرورة ارتباط مفهومه عن الشعر بمفاهيم أخرى متكاملة عن الحياة»[11].

لا يستطيع قارئ أن ينكر عمق الفكرة وأهميتها في السطور السابقة، فالكاتب يقول إن تأسيس «علم الشعر» يحتاج إلى جناحين يكمل كل منهما الآخر، وهما الدراسة اللغوية والدراسة الفلسفية، ويناقش كيف يستفيد الناقد من منهج الفكر الفلسفي في صياغة أفكاره. وعلى الرغم من ذلك فإن النص لا يحتاج إلى نص آخر شارح لفهمه.

أما نموذج المرحلة الحداثية فيقوم على جملة واحدة من «قراءة التراث» حيث يقول جابر عصفور: «فما نعرفه من تاريخ النقد الأدبي بوجه عام هو أن كل تغير حاسم في مجال المعرفة الأدبية يقترن بعملية انقطاع معرفي، وأن

هذا الانقطاع لا يتأسس إلا بانعكاس النقد على نفسه، وازدواج حركته التي يتحول بها من لغة واصفة لموضوع هو غيرها إلى لغة واصفة لموضوع هو إياها، بالمعنى الذي يغدو معه النقد لغة واصفة موضوعها هو عين ذاتها، وذاتها هي عين موضوعها الذي يدخل عصرا جديدا ومرحلة جديدة بتغير نظرة الذات إليه أو تحديثها فيه»(١٢). الفكرة، مترجمة مرة أخرى، هي تعريف وظيفة النقد حينما يتحول إلى نقد النقد، فبدلا من التعامل مع نص إبداعي في الحالة الأولى يتعامل في الحالة الثانية مع نص نقدي آخر، وهو ما اصطلح على تسميته بنقد النقد أو «الميتا نقد metacriticism». فهل كان الأمر يحتاج إلى كل هذا الإجهاد، إجهاد الكاتب والقارئ للتعبير عن فكرة بمثل هذه البساطة لا تحتاج إلى «لغة واصفة موضوعها هو عين ذاتها، وذاتها هي عين موضوعها»؟ ما لدينا هو ادعاء شكل فلسفي دون وجود أي فلسفة حقيقية أو عمق. التفسير الذي قد يتطوع البعض - وما أكثرهم - بتقديمه هو أن النص الأخير ينتمي إلى مرحلة نضج الكاتب. لكن هذا النضج بحاجة حقيقية إلى التفسير أو التعريف، إذ إن النضج لا يعني التطور من مرحلة ينجح فيها الكاتب في توصيل فكرة لا تفتقر إلى العمق إلى مرحلة يتكلف فيها التعبير المبهم والغامض عن فكرة بسيطة مطروقة. إذا كانت المرحلة الثانية هي النضج فنحن بحاجة أكيدة إلى إعادة تعريف مفهوم البلاغة كما تعلمناه!

الترجمة

إن ترجمة نص ما من لغته الأصلية إلى لغة أخرى يمثل بالدرجة الأولى مسؤولية المترجم أمام قرائه في اللغة الجديدة، فالإنسان لا يترجم للقارئ القادر على قراءة النص بلغته الأولى، وقارئه المستهدف أولا وأخيرا هو القارئ غير القادر على التعامل مع النص الأصلي. ومن هنا يعتبر المترجم مسؤولا علميا وأخلاقيا أمام قارئه، والمسؤولية هنا كاملة لا تقبل التجزئة. أما المبدأ الثاني، وهو مبدأ عام أيضا، فهو أن عملية الترجمة تتطلب في المقام الأول، ليس مجرد معرفة باللغتين المعنيتين، بل تمكنا كاملا غير منقوص لناصيتيهما. عدم التمكن من لغة النص الأصلية يعني بالضرورة عدم فهمه ومن ثم توصيل رسالة غير صحيحة إلى القارئ، أي إنه في حقيقة الأمر يقوم، من الناحية القانونية، بتزييف النص المترجم. ولا يكفي في هذه الحالة تمكنه من اللغة

التي يترجم إليها لأن الرسالة التي يتم توصيلها في تلك اللغة تكون زائفة أو منقوصة. والشيء نفسه بالنسبة للغة الترجمة، فعدم التمكن من ناصية اللغة التي يترجم إليها يعني الفشل في توصيل المعنى الأصلي، بصرف النظر عن تحقق فهم النص في لغته الأولى. والمبدأ الثالث هو أن إجادة اللغتين وحده لا يكفي لإنتاج ترجمة جيدة أو سليمة، على الأقل. إذ لا بد أن يتمتع المترجم بقدر كبير من المعرفة والعلم في المجال الذي يمارس فيه فعل الترجمة. ومن ثم يتفق المترجمون وعلماء اللغة على أن الترجمة العلمية - أي في مجال العلوم الطبيعية والتطبيقية - أقل أنشطة الترجمة تحديا لقدرات المترجم والمتلقي، فالعلاقات بين الدوال والمدلولات محددة، تليها الترجمة في مجال العلوم الاجتماعية التي تتمتع فيه اللغة بدرجة من تحديد الدلالة. أما في العلوم الإنسانية فإن التحدي يصل إلى ذروته، خاصة أن أبرز تعريف للغة الإبداع الأدبي هو أنها لغة رمزية، لا تقوم على المواضعة اللغوية حيث يدل اللفظ على ما وضع من أجله، بل تقوم على القدرة الدائمة والمتجددة على الإيحاء بدلالات غير متواضع عليها.

وقد أكد النصف الثاني من القرن العشرين أن ترجمة النظريات النقدية، خاصة الحداثية وما بعد الحداثية، تمثل أعلى درجات التحدي لقدرات المترجم لغويا وذهنيا. فالمترجم هنا يجد نفسه يتعامل مع مصطلحات لغوية، مفردة أو مركبة، لم يحدث الاتفاق على دلالاتها بعد بين أبناء الثقافة الواحدة، وأحيانا بين أبناء الثقافة التي أفرزتها، أو بين أبناء الثقافات المختلفة، هذا من ناحية. من ناحية ثانية فإن ارتباط المدارس النقدية الحداثية وما بعد الحداثية بالفلسفة الأوروبية الحديثة، خاصة الظاهراتية والهرمنيوطيقية، ونحت المصطلحات والمفاهيم من داخل البيت الفلسفي يجعل إدراك المعنى، حتى على القارئ من داخل الثقافة نفسها، تحديا آخر أكثر إجهادا للقارئ، فما بالنا بالمترجم. وفوق هذا وذاك، هناك العنصر الحداثي وما بعد الحداثي القائم على تعمد الغموض والإبهام لتأكيد إبداعية النص النقدي وأهميته. هذه العوامل مجتمعة في نص نقدي حداثي غربي تضع المترجم أمام مهمة شبه مستحيلة. ومتابعة سيل الترجمات الحداثية إلى العربية في العشرين عاما الأخيرة تؤكد أن المترجم العربي عامة لم يكن على مستوى تلك المسؤولية.

ومن ثم، يمكن أن نضيف نوعا ثالثا من الغموض إلى الغموض غير المقصود والغموض المقصود اللذين سبق لنا مناقشتهما، ونعني به الغموض الناتج عن سوء الترجمة والنقل إلى اللغة العربية، وإن كان يصعب الفصل الكامل بينه وبين النوعين السابقين، فسوء الترجمة قد يكون قالبا مشتركا في كل ألوان الغموض التي تقابلنا في النصوص الحداثية المكتوبة بالعربية حتى حينما لا يشير الكاتب العربي إلى مصادره الأجنبية. وفي الوقت نفسه قد يكون سوء الترجمة ورداءة التوصيل راجعين في جانب منهما إلى جزء منها، كما يشير محمد عناني في أكثر من موقع في معجمه الأدبي، راجعة إلى تعمد الغموض.

وفي الحديث عن فوضى الترجمة سوف أعتمد على عدد من أمثلة سوء نقل المصطلح، وتعمد تشويهه، وسوء فهم نصوص أجنبية يحتمل أن المترجم اعتمد عليها، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، دون أن يشير إليها، وسوف أبدأ ببعض من النماذج التي أوردها محمد عناني في مقدمته الممتازة للمعجم الأدبي. وحينما نتحدث عن دقة الترجمة وشروطها فإن محمد عناني هو مرجعنا الأول بعد أن فرض نفسه منذ سنوات كأفضل المنظرين والممارسين للترجمة عن الإنجليزية. ولست بحاجة إلى الإشارة إلى أن ترجماته لأعمال شكسبير التي جعل منها، إلى درجة كبيرة، مشروع حياته الثقافي، تعتبر أفضل ما شهدته الساحة الثقافية العربية، منذ بدأت عمليات نقل شكسبير إلى العربية، وإن كنت اختلفت مع عناني في تعمده حجب المعلومات التوثيقية الخاصة بالنصوص التي ناقشها، مثل أسماء الكتاب وعناوين المؤلفات. ولكنني في الوقت نفسه أتفهم دوافعه جيدا، فهذه دائرة لا يدخلها الإنسان في تسرع ودون روية، لأنها عملية كشف، أو بالأحرى، فضح مهازل الترجمات الحداثية.

في أحد هوامش فصل، «المشكلات»، في معجمه الأدبي، يورد محمد عناني عددا من التراكيب اللغوية والدلالية الغريبة التي يفترض أنها ترجمات لتراكيب أجنبية مقابلة، ولا يمكن أن تكون غير ذلك، فلا وجود لهذه التراكيب في العربية أصلا، وأمام كل تركيب منحوت يورد المعنى الذي قصده ـ أو ربما قصده ـ المترجم أو الناقل ولابد، وهو في ذلك، وبذكائه الذي يحميه من فتح النار عليه من جميع الجهات حينما يحجب المعلومات

التوثيقية، يبين بهذه التقابلات المنحنى الخطير الذي وصلنا إليه في النقل السيئ وعدم الفهم:

> «الغطاء البحثي (نطاق البحث) - كفاءة احتوائه (قدرته على الإلمام بجوانب الموضوع) - أحكام الواقع (أحوال الواقع؟ ما يمليه الواقع؟) - السياق المنتج اللآليات (السياق الذي يتحكم في دلالة الألفاظ ووظيفته في النص؟) - فعالياته وجمالياته (وظائف الألفاظ وجوانبها الجمالية؟) - مقاربتها بمفاهيم أكثر تضجا (تناول القضية استنادا إلى مفاهيم أكثر نضجا) - العقلانية العاملة (مذهب عقلاني إيجابي أو نشيط؟) - إستراتيجيات للفهم ذات طبيعة احتمالية (طرائق لفهم النص باعتباره حمّال أوجه أي يتحمل أكثر من معنى أو تفسير)»[١٣].

ويؤكد عناني في السطور التالية من الهامش نفسه عبثية، بل قل، مأساوية المأزق الذي وصلنا إليه ثقافيا أمام النقل الرديء والترجمة السيئة عن أصول أجنبية. إذ إن الواحد منا يواجه بمصطلح أو تركيب لغوي، «لا هو عربي ولا هو أجنبي»، كما سبق أن أشار شوقي ضيف، وحينما يعجز عن فك عجمته الشديدة يبدأ في التفكير في المصطلح أو التركيب الذي يحتمل أن يكون كاتب النص قد أخذ عنه أو نقل منه. وإذا وفق في كده المرهق في التوصل إلى الأصل المحتمل في اللغة الأجنبية يعود إلى النص المكتوب بالعربية - يفترض أنه كذلك - ليحاول فهمه في ضوء النص الأجنبي المحتمل. وإلى جانب عبثية هذا الموقف من أوله إلى آخره، هناك سؤال لابد أن يفرض نفسه: كم من بين شباب القراء ممن أكملوا تعليمهم الجامعي من يستطيع أن يفعل ذلك؟ بل، وهو الأدهى والأمر، كم مثقفا حقيقيا، حتى من بين الحداثيين العرب أنفسهم، قادر على القيام بما قام به أستاذ الأدب الإنجليزي المتخصص. لنقرأ معا تفاصيل المأساة/الملهاة، المضحكة/المبكية:

> «والواقع أنني كنت في كل مرة أتوقف فيها عند تعبير من هذه التعابير المخيفة، أحاول أن أرده إلى ما يمكن أن يقابله (أو ما ترجم عنه) باللغات الأجنبية، مقصورا على الإنجليزية والفرنسية، فالواضح أن (الغطاء) تعبير مترجم عن الإنجليزية cover والنسبة

> إلى البحث أو البحوث جديدة، فإما أن البحث أو البحوث تغطي الموضوع، وإما أن نطاق البحث يشمل جوانب الموضوع ولا علاقة لذلك بالترجمة»[١٤].

ولا أريد أن أقف عند كل تعبير بل سأختم هذه النماذج بالعبارة التالية من الكتاب نفسه:

> «منظومة من الإجراءات المنهجية القابلة للتطبيق على المستوى التداولي». وقد ترجمتها إلى الأصل المفترض التالي «A system of at the pragmatic level methodological procedures»، وربما كان معناها: «عدد من الخطوات المنهجية المتسقة، التي يمكن اتخاذها عند تحليل السياقات اللغوية»[١٥].

لكن عناني لا يتوقف عند المصطلحات والتراكيب القصيرة في سخريته القاسية - وإن كانت هادئة - من واقع النقل السيئ عن الحداثة الغربية الذي لا يمكن إرجاعه إلى أي قصدية من جانب المترجم لأنها تتم عن عدم فهم النصوص الأصول التي نقل عنها المترجم ومنها. وقد يرى بعض المجادلين أن تلك التركيبات وترجماتها تعتبر خلافية يصعب الاتفاق على ترجماتها، من ناحية، ثم إنها لا تفسد النص ولا تضيع معناه، من ناحية ثانية. وهكذا ينتقل محمد عناني إلى نصوص أطول يفترض أنها تعني شيئا. ولا نملك إلا أن نقف معه مع نماذج قليلة لتلك المواقف التي لا يفلح معها الحدس أو التخمين أو حتى محاولة إرجاعها إلى أصولها الأجنبية المحتملة. ومرة أخرى يختار عناني أن يحجب المعلومات التوثيقية لنماذجه عملا بمبدأ السلامة. دعونا نتوقف عند نموذج واحد من النماذج التي أوردها مؤلف المصطلحات الأدبية من باب التخفيف الكوميدي، مرة أخرى: «إن الانهيار التركيبي، في إطار التجني على السطوعية، للواقعية لم يعد يبشر بإمكانات الفعالية المتنامية، مهما تكون (هكذا) تأصلاتها الحقيقية أو الزائفة فحسب، بل بالتجني على الأدبية الحداثية أيضا». ومهما مارس القارئ من حيل القراءة، ومهما حاول من تقديم وتأخير، فلن يستطيع إنسان، مهما بلغت ثقافته، حداثيا كان أو غير حداثي، أن يضع يده على معنى - أي معنى - للنص. **إنه كلام متراص يستعصي على فهم القارئ، بما في ذلك كاتب الكلمات نفسه، مما يعني شيئا واحدا، شيئا واحدا فقط، هو أنه لم يفهم النص في مصدره الأول!** ولهذا أجد من الصعب عليّ قبول تخفيف محمد عناني - في تأدبه الشديد - في قوله:

«ولاشك في أن لهذا الكلام معنى، وإن يكن في بطن الشاعر، ولكن الغموض لا يرجع إلى الترجمة، ولا ذنب لنص أجنبي في هذا، فالعيب عيب الكاتب الذي يعجز عن توصيل أفكاره إلى قارئه»[16] فلا المعنى في بطن الشاعر، لأنه لا وجود للمعنى أصلا، ولا الشاعر/المترجم عجز عن توصيل أفكاره إلى قارئه، لأنه لا وجود لتلك الأفكار. إن ما أحجم عناني عن ذكره بصراحة أن المترجم أو الناقل في حالتنا هذه لم يفهم النص الأصلي. ويقف الإنسان مذهولا، يضرب أخماسا في أسداس أمام نموذج يقدمه حامد أبو أحمد لسطور مأخوذة من ترجمة عربية لكتاب جوليا كريستيفا بعنوان **علم النص**. «نقرأ في الصفحة الثامنة:»، يكتب أبو أحمد:

> «إن الاشتغال على اللسان يفترض ضرورة العودة إلى البذرة الأولى التي يتحدد، انطلاقا منها، المعنى وذاته معا. وهذا يعني أن منتج اللسان إما لا رمي، مضطر إلى الولادة المستمرة، أو بتعبير أفضل أنه وهو على أبواب الولادة يعمل على اكتشاف ما سبقها ليس منتج اللسان ذاك «الطفل» الهرقليطي» الذي يمرح في لعبه، إنه ذلك الشيخ الذي يعود إلى ما قبل ولادته لينبه أولئك الذين يتكلمون إلى أنهم متكلمون»[17].

إن كلمات المترجم لا تستعصي فقط على فهم القارئ، بل أنا على يقين أنها تستعصي على فهم المترجم نفسه! وإذا كان المثقف المتميز الثقافة يقف عاجزا عن فهم النص المنقول إلى العربية، فما بال الإنسان العادي الذي يخطط الحداثيون لإقناعه بالانتقال من معسكر التخلف والجهالة إلى استنارة الحداثة الغربية وما بعدها؟! إما أنه لن يفهم ويرفض التحول، مما يعنيه ذلك من فشل المشروع التنويري للحداثة عند نقطة انطلاقه، أو يتظاهر بالفهم حتى لا يتهم بالغباء أو الجهل أو بالاثنين معا، وهكذا تزداد حلقة الظلام والجهل اتساعا يوما بعد يوم. فجيل الأساتذة الحداثيين يفرز أجيالا أقل معرفة بالحداثة دون أن تفقد شيئا من صلفها وغطرستها. الأمر إذن ليس مضحكا كما تصورنا في البداية.

الواقع أن أمامي أمثلة لا حصر لها لسوء فهم النصوص الأصلية ولسوء الترجمة وللاثنين معا، وللنقل دون الإشارة إلى المصادر الأصلية، أي السرقات العلمية. لكنني اخترت هنا الاكتفاء بنماذج محمد عناني، بعض نماذجه في الواقع وليست كلها، فهو الآخر يقدم عشرات النماذج لكل ذلك.

بالإضافة إلى الأمثلة التي يقدمها حامد أبو أحمد في نقد الحداثة التي يمكن للقارئ أن يعود إليها. قلت إنني اخترت الاكتفاء ببعض نماذج عناني لسببين: الأول، إن النماذج التي قدمتها حتى الآن تفي بما فيه الكفاية لتأكيد ما أثرته من موضوعات؛ والثاني، إنني لن أستطيع، التزاما باختياري المبدئي الذي أشرت إليه في موضع سابق، حجب المعلومات التوثيقية من مؤلفين ومؤلفات. والنماذج التي أمامي نماذج لحداثيين كبار على الساحة الثقافية العربية سوف يثير ذكرهم حفيظتهم جميعا وسيؤلبهم جميعا ضدي. وأنا أدرك أنني قد أثرت حتى الآن حفيظة الكثيرين بالفعل. إن بعض النماذج التي خططت لذكرها ومناقشتها تقوم على المقابلة والمقارنة بين نصوص أجنبية (إنجليزية) وترجمتها إلى العربية، بل بين نصوص أجنبية نُقلت حرفيا إلى النصوص العربية دون إشارة واحدة إلى الأصول ! ثم، وهذا سبب أخير، إنني أومن إيمانا كاملا بالمثل الشعبي المصري القائل: «الضرب في الميت حرام»!

وإذا لم يكن الهدف هو إثارة حفيظة أحد، فلماذا ضيعنا كل هذه الصفحات مع نماذج سوء الفهم وخطأ النقل؟ لقد فعلنا ذلك لسبب جوهري وهو إثبات أنه إذا كانت المدخلات inputs في حالة فوضى، فلابد أن تجيء المخرجات outputs هي الأخرى في حالة فوضى. فالقرائن المحددة السابقة تؤكد أن ذلك هو مدى فهم بعض الحداثيين العرب ـ **ولا أقول جميعهم** ـ للنصوص الحداثية الغربية في لغاتها الأولى ـ بالإضافة إلى تعدد مصادر الحداثة الغربية واختلافاتها من ثقافة غربية إلى أخرى ـ فلا بد أن تكون أفكار هؤلاء الحداثيين العرب مشوشة ومبهمة وفي حالة فوضى. وهكذا نضيف إلى فوضى مفاهيم ومصطلحات لم يتم الاتفاق على مناسبتها داخل الثقافة/الثقافات التي أفرزتها فوضى التشويش والتشويه، ثم نتوقع أن تسير خلفنا جماهير المثقفين العرب نحو النور والاستنارة. وإذا تجرأ أحد برفع صوته في محاولة للاعتراض أو حتى مجرد الفهم، سارعوا إلى اتهامه بالجهل والرجعية أو الأصولية.

وسوف نتوقف هنا بشيء من التفصيل عند نموذج أو نموذجين لأبرز أفكار الحداثة الغربية وما بعدها كما تصل إلينا عبر الحداثيين العرب لنرى كم التشويهات والتحريفات والتناقضات اللانهائية التي يفترض أن تصب في وعي المثقف العادي وتشكله ثم تغيره.

الحضور والغياب

لا تتجسد فوضى النقل عن الحداثة وما بعد الحداثة وسوء فهمها، تنظيرا وتطبيقا، في شيء كما تتجسد في ثنائية الحضور والغياب أو معكوسة، كما هي عند كمال أبي ديب، الخفاء والتجلي. إن الإنسان يتابع تفسيرات الحداثيين العرب وتطبيقاتهم في دهشة وعجب شديدين. ففكرة دريدا عن ثنائية الحضور والغياب، والتي ترجع، في جزء منها، إلى ميتافيزيقيا الحضور كما قدمها مارتن هايدجر من قبله، تتفرع عند الحداثيين العرب عامة، وعند من لم تتح لهم أصلا قراءة دريدا أو هايدجر، ومن سبق أن سميتهم «البعيدون عن الحقيقة بمرحلتين أو ثلاث»، خاصة، إلى تشعيبات وتخريجات، وبالتالي إلى تطبيقات لا علاقة لها بمفهوم الناقد التفكيكي أو الفيلسوف الألماني. وإلى هذا الخليط من سوء الفهم تزحف بعض المفاهيم الأخرى التي تعني أشياء يحملها الحداثيون العرب أكثر مما تطيق مثل «الفراغ» و«الفجوة»، مع ما يصاحبهما أيضا من سوء الفهم وسوء التطبيق. بينما الأمر، سواء عند هايدجر أو عند دريدا، لا يعدو أن يكون جزئية جانبية في التفكيك والتلقي ودور التقاليد في حجب المعاني الأول عند الفيلسوف الألماني، ودور اللغة كعلامة حضور وغياب للمعنى عند الناقد الأمريكي/الفرنسي. وقبل عرض مفهوم الحضور والغياب في أصوله الغربية دعونا نتوقف عند نموذج عربي يقدمه ناقد تفكيكي مبكر كنموذج للتطبيق المبالغ فيه للثنائية من ناحية، وفي تجاهل واضح لمفهوم يقع في صلب ألوان المجاز في العربية، وهو مفهوم لو استعان به الناقد العربي الذي لا يستطيع أحد أن ينكر دوره التنويري الرائد لأغناه عن الاستعارة من دريدا وما بعد الحداثة الغربية، من ناحية أخرى. في شرحه لمفهوم «الغياب» يذكر الغذامي بيت المتنبي المشهور:

«أعيذها نظرات منك صادقة   أن تحسب الشحم في من شحمه ورم»،

ثم يعلق عليه بالسطور التالية:

> «فإنه يطلق البيت معلقا في الهواء معتمدا بذلك على فهمنا لأبعاد إشارات هذا البيت، وهو لا يريد منا أن نفهم المعنى الموجود في هذا القول، ولكنه يريدنا أن نفهم الغائب عنه، أي دلالته المجازية. فالشحم

> والورم لا يعنيان هذا الشحم والورم المعروفين، وهذان المعنيان يعزف عنهما الشاعر ولا يريدهما. ولذا فإن «شحم وورم» هما إشارتان حرتان، وهما وجود معلق، يعتمد على (غياب) سيتولى القارئ إحضاره إلى البيت في كل مرة يقرأ فيها هذا البيت، ويتنوع هذا الحضور ويتشكل حسب ماهية الالتقاء بين الإشارة ومفسرها. فقد يكون معنى الشحم والورم هو الهدية والرشوة، أو المحبة والنفاق أو العلم والجهل، أو أي متضادين قد ينبعثان في ذهن القارئ لحظة احتكاكه بهاتين الإشارتين، وهذا هو معنى القراءة أو تفسير النص»[١٨].

إن كلمات الغذامي في «نقد» بيت المتنبي أو تفسيره تغري بنقد آخر من نوع نقد النقد لأنها تجسد المنحنى الذي وصلنا إليه في «مط» المصطلح ما بعد الحداثي، وهو «الغياب» و «الحضور» في حالتنا، لينسحب على بيت شعر بسيط من ناحية، وفي تجاهل واضح لمصطلح نقدي عربي جاهز يعتبر واحدا من أقدم المصطلحات النقدية العربية، من ناحية ثانية. يعتمد معنى بيت الشعر البسيط، البالغ البساطة في الواقع على «كناية» لغوية لا تحتاج إلى كثير تفلسف، ولا تحتاج بالقطع إلى المصطلح «الدريدي» البراق. ومهما قلبنا البيت على أكثر من وجه فلن يخرج عن واحد من المعاني البسيطة التالية: «أرجو أن تنظر بعينين فاحصتين حتى لا تسيء الحكم عليّ» أو «ألجأ إليك أن تبصر الأمور حتى يجيء حكمك عليَّ صائبا»، أو «ألجأ إليك لتحكم على حقيقتي وليس على مظهري». والواقع أن اعتماد معنى البيت على القيمة المجازية وفك دلالتها لم يخف على عبد الله الغذامي، كما ذكر في السطور الأولى من تعليقه، ولكنه بدلا من تطوير المجاز الذي أدركه مستخدما المصطلح النقدي العربي الواضح، وهو «الكناية» في هذه الحالة، اختار أن يرتحل غربا إلى ثنائية الحضور والغياب الهرمنيوطيقية والتفكيكية دون أن يصل إلى ما كان يوصله إليه استخدام أبرز مصطلحات المجاز العربي. ولا أكون مبالغا إذا قلت، إنه أوصل تفسير البيت البسيط إلى فوضى لا نهائية الدلالة. ما أبسط أن نقول إن «الشحم والورم لايعنيان هنا الشحم والورم المعروفين»، تماما كما نقول إن «كثير رماد القدر» لا تعني ما توحي به الدلالة السطحية للجملة التي لا يخلو منها كتاب في البلاغة العربية تقريبا، فالمعنى السطحي

المباشر ليس هو المقصود، لأنه هو «الغياب» الذي يشير إليه الغذامي. وبدلا من التحول الطبيعي من «المعنى» إلى «معنى المعنى» ـ وهو مفهوم لغوي آخر قديم قدم البلاغة العربية ـ نقول إن كثرة رماد القدر تعني، وراء المعنى الأول، معنى الكرم، و «الشحم والورم» في بيت المتنبي، وتطبيقا لمبدأ «معنى المعنى» تعني خداع المظاهر، يقول الغذامي، في تعقيده لمعنى بيت بسيط لا يحتمل كل هذا «الإبهار» النقدي، إن الشحم والورم «إشارتان حرتان»، وهما وجود معلق، يعتمد على (غياب) سيتولى القارئ إحضاره إلى البيت في كل مرة «يقرأه فيها»! لكننا، حتى هذه المرحلة من تحليل الغذامي للكناية البسيطة، قد لا نختلف معه إلا في جزئية الانبهار بالمصطلح الغربي في تجاهل واضح لمصطلح نقدي عربي. لكن المرحلة التالية التي تترتب على المرحلة التي وصلنا إليها حتى الآن، تجسد كل مخاوفنا من فوض الدلالة ولا نهائيتها. نعم، قد يفسر البيت بأكثر من معنى إعمالا للمبدأ المتفق عليه وهو «تعدد الدلالة». فقد يفسر قارئ، حسب الظروف التي يؤسس فيها علاقته مع النص، كلمات المتنبي باعتبارها تعني «أن المظاهر خداعة»، وقد يرى آخر، في ظرف آخر، أو حتى القارئ نفسه في ظرف آخر، أن البيت يعني «لا تحكم عليّ بمظاهر الثراء، فأنا في الواقع فقير»، بل قد يفسر قارئ آخر البيت نفسه دون كناية على الإطلاق، فعلى المستوى الحسي المباشر قد يعني البيت: «لا تحكم عليّ بضخامة حجمي، فهو ليس علامة صحة، لأنني متورم مريض»، وهكذا. لكن هذه ليست لا نهائية الدلالة، بل تعددها. هل قصد الغذامي لا نهائية الدلالة، أم تعددها؟ من الواضح أنه قصد لا نهائية الدلالة في: «ويتنوع هذا الحضور ويتشكل حسب ماهية العلاقة بين الإشارة ومفسرها، فقد يكون معنى الشحم والورم هو الهدية والرشوة، أو المحبة والنفاق، أو العلم والجهل، أو أي متضادين قد ينبثقان في ذهن القارئ لحظة احتكاكه بهاتين الإشارتين». حتى لو لم يكتب الغذامي ذلك المقطع الأخير، فقد قام السياق السابق بالفعل بتحديد لا نهائية الدلالة هدفا لقراءته لبيت الشعر. ولسنا بحاجة إلى استبدال «أي متضادين» بالشحم والورم لنؤكد عبثية التفسير هنا، ويكفي أن نستبدل بهما «الهدية والرشوة» أو «المحبة والنفاق» ليصبح معنى بيت المتنبي شيئا آخر.

وبصرف النظر عن تجاهل عبد الله الغذامي للمصطلح النقدي العربي المعروف والذي كان دائما موضوع النقاش والشرح في كتب البلاغة العربية في عصرها الذهبي لما يقرب من خمسة قرون، فإن السؤال الذي لابد أن نسأله لأنفسنا: هل هذا هو الحضور والغياب كما قدمهما هايدجر ودريدا؟ ثم هل يتحدث الغذامي هنا حقيقة عن الحضور والغياب أم عن «الفجوة» و«الفراغ»؟ «أو حتى السكوت عنه»؟ وهل الفجوة هي الحضور والغياب؟

وهكذا نعود إلى نقطة البداية: إلى مفهوم الحضور والغياب في الفلسفة والنقد.

والبداية هنا في حقيقة الأمر لغوية صرفة، مهما اكتسبت عند هذا من عمق أو ذلك من تعقيد. فالحضور والغياب، سواء في الفلسفة أو التنظير النقدي القائم على الدراسات اللغوية، يرتبطان بجوهر «العلامة اللغوية» والعلاقة بين الدال والمدلول، حتى في المفاهيم اللغوية ما قبل الحديثة والتي ترى بمواضعة العلاقة على أساس أن الدال يشير إلى الشيء الذي وضع من أجله. ولنبدأ بأبسط تعريف للحضور والغياب سوف نعتبره - وهو كذلك بالفعل - نقطة انطلاق مبدئية لكل التشعيبات والتعريفات الأكثر تركيبية وتعقيدا، حتى وإن كان ذلك من باب التظاهر بما لا وجود له. في تعريفه المبدئي الدقيق لثنائية الحضور والغياب عند دريدا، باعتباره الناقد التفكيكي الذي ارتبط اسمه بتلك الثنائية أكثر من أي ناقد آخر معاصر، يؤسس محمد عناني في معجمه المصطلحات الأدبية الحديثة تعريفه على التلاعب الذي مارسه دريدا مع هجاء لفظة difference (الاختلاف) وكيف يستخدمها في الوقت نفسه في هجائها الفرنسية deferance (الأرجاء أو التأجيل). ويخلص عناني إلى: «وأما الإرجاء فهو عكس الحضور، أي أننا حين نعجز عن الإتيان بشيء أو بفكرة فنحن نشير إليها بكلمة، ومن ثم فنحن نستخدم العلامات مؤقتا ريثما نتمكن من الوصول إلى الشيء أو الفكرة، وعلى هذا فإن اللغة هي حضور مرجأ للأشياء أو المعاني، ولا يمكن إذن افتراض حضورها في وجود اللغة»[١٩]. على الرغم من البساطة الكاملة، لغة وفكرا، لهذا التعريف الذي يقدمه عناني، فإنه في حقيقة الأمر يقدم في بلاغة رائعة مفهوم الحضور والغياب بصورة جامعة مانعة. وما يحدث بعد هذا التعريف اللغوي لا يزيد على تفريعات وتعقيدات ترتبط مباشرة بهذا التعريف المبدئي، وخاصة تطور الاحتمالات العديدة لما

يعنيه مفهوم دريدا مثل «اللعب الحر للمدلول»، ومن ثم المراوغة الدائمة للدلالة، وأخيرا لا نهائية الدلالة. التعريف في جوهره يعني أننا حينما نستخدم لفظ «شجرة» أو «tree» أو «arbre» في أي من العربية أو الإنجليزية أو الفرنسية، فإن «الشجرة» ذاتها ليست **حاضرة** في النطق أو الكتابة، ولكنها غائبة بعد أن استبدلنا بها اللفظ والكلمة، أو الرمز اللغوي، بصرف النظر إذا كان ذلك اللفظ/الرمز يرمز إلى صورة حسية ـ كما في مفهوم اللغة كمواضعة أو حتى بداية العصر الحديث ـ أو إلى صورة ذهنية ـ كما في مفهوم النظريات اللغوية الحديثة. إن حضور اللفظ هو نفسه غياب الشيء المشار إليه، والشيء حاضر أيضا في رمزه أو بديله. وهذا ما يضع فنسنت ليتش يده عليه في **Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction**:

> «إن الفكرة الغالبة عند دريدا عن النص الأدبي هي: لما كانت اللغة سلسلة من الدالات لا تشير إلى مدلولات مستقلة في وجودها، فإن النصوص إذن لا تصور عالما حقيقيا قائما بصورة مستقلة عن اللغة. ونتيجة لذلك فإن وظيفة النقد هي التركيز على النص باعتباره تركيبا لغويا، توليفة بلاغية، يمكن فهمها عن طريق فكها وتفكيكها، حتى يمكن الكشف عن آلية البلاغة. **وهذه العملية لا تؤدي إلى الحقيقة: بل ـ وذلك جوهر الشك ـ إلى إدراك أنه حيث نتوقع الحقيقة لا يوجد إلا غيابها، ومراوغتها الدائمة، فراغ: مكان شاغر قامت اللغة بإخفائه إحساسا بالاكتمال أو الوحدة**»[٢٠] [التأكيد من عندي].

لكننا بهذا المدخل نبدو كأننا ندور حول دريدا ونتحاشى التعامل معه، لا نتعامل مباشرة مع ما كتبه هو عن الحضور والغياب بل مع شروح الآخرين وتفسيراتهم للثنائية الدريدية! لنحاول أن نحدد معنى الثنائية كما يفهمها دريدا نفسه. إن آراء دريدا النقدية بصفة عامة تقوم لا على مبدأ رفض جميع نظريات النقد الأدبي وتاريخ النقد الأدبي برمته فقط، بل أيضا على التشكيك في الفكر الغربي من أساسه، ومن ثم فهو يبدأ برفض مبدأ إحالة النص إلى أي سلطة خارجة Logocentrism. وقد خص المرحلة الأخيرة من الفلسفة الألمانية (منذ بداية القرن العشرين) بأعنف هجوم له على الفلسفة الغربية،

فهو يرفض ما توحي به فلسفة هوسيرل الظاهراتية Phenomenology وفلسفة هايدجر التأويلية Hermeneutics من ميتافيزيقا الحضور التي يرى أنها تعني وجود سلطة خارجية موثوقة authoritative [٢١] قد تكون العقل أو الإنسان أو التقاليد أو الكينونة أو المقدس. وقد كانت هذه السلطة، نقديا، وعلى سبيل المثال، هي «التقاليد» الفنية والأدبية عند النقاد الجدد والنظام العام عند البنيويين، وهذا ما توقف عنده المؤلف في بعض الإطالة في المرايا المحدبة من قبل:

«لكن ذلك كان في فترة سيادة التفكير العلمي وسلطة المنهج التجريبي، بينما تنشأ التفكيكية داخل الشك الجديد الذي خيم على العالم: الشك في المعرفة اليقينية، الشك في قدرات العلم، الشك في قدرات العقل، والشك النهائي في وجود مركز، أي مركز، مرجعي خارجي يعطي الأشياء شرعيتها ويمكن اللغة من الدلالة. وبدلا من التقاليد التي يجب أن تدمر بعد أن حجبت الكينونة والنظام الخارجي الذي لم يعد له وجود في ظل غيبة المركز القادر على تثبيت الأشياء، تؤكد إستراتيجية التفكيك استحالة الحضور، فحضور ذلك المركز المحوري الخارجي داخل النص أو اللغة يرتبط دائما بالغياب ... المهم أن الحضور لم يعد حاضرا في النص أو النسق اللغوي إلا مقرونا بالغياب» [٢٢].

الحضور الوحيد في النص هو اللغة، وحيث إن اللغة كما قلنا منذ البداية، تحجب الأشياء أو تخفيها، فمعنى ذلك أن الحضور الوحيد هو الغياب. أي أن اللفظ، بقدر ما يكشف عن الأشياء (حضور)، يخفيها أو يحجبها (غياب). من هنا، من وجهة نظر دريدا، لا حضور لأحد طرفي الثنائية إلا مقرونا بالطرف الآخر.

لقد حدد دريدا موقفه من الثنائية مبكرا في واقع الأمر في معرض تفسيره لمفهومه عن التناص في **Positions**:

«إن لعب الاختلافات - يعني تركيبات وإحالات تمنع كل تلك الاختلافات من أن تكون في أي وقت أو بأي وسيلة عنصرا حاضرا في ذاته ولذاته ويشير فقط إلى ذاته. لا يستطيع أي عنصر في خطاب مكتوب أو منطوق، أن يقوم بوظيفته كعلامة دون أن يرتبط بعنصر آخر هو أيضا ببساطة ليس حاضرا. هذه الرابطة تعني أن

كل عنصر يتشكل في إشارته إلى ما به من أثر للعناصر الأخرى في سياق النص... هذا الربط، هذا الجدل هو النص الذي ينتج فقط عن تحويل نص آخر. لا شيء، سواء في العناصر أو النسق، حاضرا أو غائبا فقط. لا يوجد في كل مكان سوى اختلافات وآثار آثار»(٢٢).

صحيح أن دريدا في هذا النص المبكر نسبيا يمهد للبينصية أو التناص، لكن ما يهمنا هنا أنه انطلاقا من مبدأ الاختلاف والتأجيل الذي سبق أن ربط محمد عناني بينه وبين ثنائية الحضور والغياب يؤكد دريدا مبدأين أساسيين هما جوهر الثنائية: أولا، لا يوجد عنصر في النص يمكن أن يكون حاضرا «في ذاته ولذاته ويشير فقط إلى ذاته». أي أن حضوره هو أيضا غيابه. قد يكون معنى ذلك أنه يشير إلى خارج النص أو إلى «أثر» من نص آخر، لكن المهم هو حضور العنصر أو اللفظ في ذاته يحجب الشيءأو الأثر ويخفيه. ثانيا، أنه لا شيء، سواء في العناصر أو النسق، أي في اللفظ الذي يكون تعبيرا رمزيا عن الشيء، أو في النص الذي ينظمه النسق، «حاضرا أو غائبا فقط».

حتى حينما يطور دريدا أفكاره عن ثنائية الحضور والغياب ضاربا في أعماق الدراسات اللغوية والفلسفية فإن الربط البسيط بين فكرة تأجيل الإحالة وبين الغياب، وهو ما تحققه العلامة اللغوية في الوقت نفسه الذي تظهر الشيء (الحضور)، تظل هي الخلفية البسيطة والدائمة التي يمكن في ضوئها تفسير كل الشطحات اللغوية والفلسفية. ومن أبرز هذه الشطحات ما فعله دريدا في مناقشته لاعترافات جان جاك روسو قبل أن يعرف النقد الأدبي الغربي ثنائية الحضور والغياب وذلك في كتابه الأشهر **Of Grammatology** (١٩٧٦). لكن دريدا يقرأ الاعترافات من مدخل الثنائية الجديدة للحضور والغياب عبر المفهوم اللغوي الذي ينظر في المستويات المختلفة «للمكمل **supplement**» والذي سنتوقف عنده في بعض الإطالة عند حديثنا عن النقد العربي القديم في فصل لاحق. حتى بداية العصر الحديث للفكر الغربي، أي حتى القرن السابع عشر، اعتمدت الفلسفة الغربية على التمييز بين «الأشياء» و «ممثلاتها»، أو بين الفكرة والعلامات التي تعبر عنها. لكن تحقيق الدلالة كان يعتمد في المقام الأول على درجة الشفافية التي تتمتع بها «الممثلات» أو «الرموز» أو «العلامات»،

وهكذا لم تكن العلامات أو الرموز اللغوية تمثل وسيطا مصمتا أو عائقا حقيقيا أمام توصيل الأفكار والواقع والحقيقة. لكن العلامة المعنية في ذلك المفهوم التقليدي عن شفافية اللغة هي العلامة الصوتية التي تقوم على الحضور المتزامن للمتكلم والمستمع، مع ما يعنيه ذلك من قدرة العلامة الصوتية **الشفافة** على توصيل الأفكار والواقع والحقيقة. من منظور الثنائية ما بعد الحداثية فإن ما يعنيه ذلك حتى الآن هو تأكيد الحضور. لكن الغياب يبدأ مع دخول الكتابة «المكملة» للكلام.

ويثير دريدا سؤالا مبدئيا قبل مناقشة **اعترافات** روسو كنموذج تحليلي مبكر لثنائية الحضور والغياب: هل تضيف الـ supplement إلى الكتابة شيئا أساسيا كان ناقصا في الكلام، أم أنها تضيف شيئا يمكن أن يستغني عنه الكلام؟ وعلى الرغم من أن دريدا يضع روسو في قلب مدرسة شفافية اللغة إلا أنه يتخذ من حياة المفكر الفرنسي نموذجا مبكرا لبذرة الثنائية ما بعد الحداثية. إن روسو، على سبيل المثال يرى أن الكتابة إضافة أو «مكمل» لا ضرورة له على أساس أن الكتابة أنظمة علامات قد يساء فهمها أو «تُساء قراءتها» ـ الأخير مبدأ تفكيكي دريدي معروف ـ لأنها تحاول تحقيق دلالة في غيبة المصدر الأول أو المتكلم. لكن المفارقة التي يبرزها دريدا أنه على الرغم من وصف روسو للكتابة بأنها «زيادة لا ضرورة لها»، فإن كتاباته تؤكد أن الكتابة، كما يمارسها، تكمل الكلام وتعوض ما ينقصه، بل إنه يذهب في الاعترافات إلى الاعتراف بأن الكتابة هي التي أتاحت للآخرين فرصة التعرف عليه كما هو، أو على ما يسميه «ذاته الداخلية» أو الحقيقة التي لا تتبدى (الحضور) إلا في العلامات المكتوبة. وهذه العلامات، كما يرى روسو، هي التي «تكمل» ما ينقص العلامات اللغوية المنطوقة والخادعة. وتلك على وجه التحديد، هي نقطة بداية ما يسميه دريدا في كتابه بـ «منطق الإكمال» Logic of supplementarity أو السلسلة اللانهائية للدلالة التي تحكمها عمليات التجلي والخفاء أو الحضور والغياب. إذ إن دريدا ينطلق من كلمات روسو البسيطة عن الطفل الذي يشعر بالحاجة إلى إكمال عجزه أو قصوره عن طريق «الكلام»، أي أن «الكلام» في هذه المرحلة المبكرة، «مكمل» لشيء آخر ويعوض ما ينقص ذلك الشيء. وقد تابعنا منذ سطور موقف كل من روسو و دريدا القائم

على اعتبار الكتابة «مكملة» للكلام، أي أن الكلام حضور وغياب، والكتابة، تأسيسا على موقفنا المبدئي في بداية هذا المنعطف من الفصل الحالي، حضور وغياب، ولسنا بحاجة هنا إلى تأكيد أن موقف الطفل قبل ممارسة فعل أو نشاط الكلام هو الآخر حضور وغياب. لكن هذه ليست نهاية السلسلة! ويستشهد دريدا بموقف خاص في حياة روسو في علاقته بمحبوبته (أو عشيقة شبابه المبكر) التي كان يطلق عليها: «Maman». ويرجع دريدا إلى ذلك الموقف، كما ورد في الاعترافات في بعض الإطالة:

> «لو بدأت في وصف كل الحماقات التي دفعتني إليها عملية تذكر عزيزتي Maman حينما كنت أحرم من الوجود في حضرتها فلن أتوقف. ما أكثر ما قبلت سريري، متذكرا أنها نامت فيه، وستائري وكل قطع أثاث حجرتي لأنه كان أثاثها ولأنها لمستها جميعا، بل حتى أرض الغرفة قائلا لنفسي إنها سارت فوقها...
>
> حتى في حضورها كنت أرتكب أحيانا مبالغات لا تقدر على الإيحاء بها أعنف عواطف الحب. ذات يوم ونحن نتناول الطعام، وفي اللحظة التي وضعت فيها قطعة من الطعام في فمها، صحت قائلا إنني رأيت شعرة فوق قطعة الطعام فأعادتها إلى طبقها. فالتقطتها أنا في شغف والتهمتها»[٢٤].

إن كلمات روسو في وصف عاطفته المشبوبة نحو محبوبة شبابه تقدم لدريدا في الواقع موقفا مثاليا يطبق عليه سلسلة «منطق الإكمال» المستمرة وعمليات الغياب والحضور، باعتبار الحضور غيابا والغياب حضورا في تبادل لا ينتهي للأدوار والتزامن في الوقت نفسه. باختصار، إن الموقف العاطفي الذي يصفه روسو يجسد لا نهائية الدلالة التفكيكية. ففي «غيبة» «مدام» حسيا يستعاض عنها بكل «المكملات» أو البدائل التي يقبلها روسو في وله، مثل السرير والستائر وقطع الأثاث وأرض الغرفة التي وطئتها قدماها. وهكذا يتحول «غيابها» أو خفاؤها إلى «حضور» في تلك الأشياء. لكن «حضور» تلك الأشياء هو «غيبة» المعشوقة» «الحاضرة» نفسها. لكن تلك المرحلة الأولى بسيطة ومباشرة ويمكن التعامل معها ببعض الفهم و«القبول» ويمكن وصفها بأنها مرحلة لتعدد الدلالة

وليس لا نهائيتها. أما المرحلة الثانية فهي التي تدخلنا بلا أدنى شك في «منطق الإكمال» الدريدي ولا نهائية الدلالة التفكيكية. ففي «حضور» المعشوقة حسيا، بلحمها وشحمها «غياب» آخر يستعيض عنه روسو ويكمله، من وجهة نظر دريدا، بقطع الطعام التي يخرجها العاشق من فمها ليلتهمها لتؤكد «حضورها» لأنها غائبة على الرغم من حضورها الحسي. وهكذا تصبح قطعة الطعام بديلا أو مكملا جديدا على السلم الجهنمي لمنطق الإكمال الدريدي. ولابد أن قطعة الطعام نفسها تصبح في مرحلة ما ناقصة تترجم «غيابا» يحتاج المحب الشاب إلى إكماله، وهكذا إلى ما لا نهاية.

هل يشي ما كتبناه حتى الآن بأن ثنائية الحضور والغياب، كما يشرحها دريدا، هي مفتاح التفكيكية بكل تعالقاتها بل فوضاها الضاربة؟ إنها كذلك بالفعل من دون المبالغة، وإن كان ذلك يتحقق طوال الوقت بربطها بالثنائية الدريدية التي ترتبط باسم الناقد الأمريكي/الفرنسي أكثر من أي شيء آخر، وهي ثنائية «الاختلاف والتأجيل deference/difference». إن الثنائيتين معا تحددان نظرة دريدا إلى النص الأدبي، بل إلى الحياة ذاتها كنص تشكله «علامات» و«مكملات» يحكمها قانون أو منطق الإكمال الذي يرى في العلامة «حضورا» منقوصا، أي غيابا يحتاج إلى «مكمل» يعتبر هو الآخر حضورا وغيابا يحتاج إلى مكمل آخر، وهكذا في عملية اختلاف وتأجيل لا نهائية:

> «من سلسلة المكملات هذه يتولد قانون: قانون لسلسلة لا نهائية تقوم بصورة حتمية بتوليد multiply عمليات وساطة تكميلية تنتج المعنى الذي تؤجله: أثر الشيء ذاته، أثر حضوره المباشر أو إدراكه الأول. إن الحضور اشتقاق، وكل شيء يبدأ بالوسيط»(٢٥).

أي أن العلامات أو المكملات هي التي تؤكد أن هناك شيئا ما يمكن أن نضع أيدينا عليه، لكن هذا الشيء الأول يؤجل بصفة مستمرة - أي أنه في حالة غياب - في وجود النسخ اللانهائية. ومع قليل من المنطق، ومن دون غموض يلجأ إليه دريدا، ويلجأ إليه عن عمد من قدموه في العربية حتى الآن، نستطيع أن نقول إن تأجيل الشيء الأول أو الأصل، أي غيابه المستمر، يعني أننا في حقيقة الأمر لا نمكن من الوصول إليه، ولن نستطيع أن نصل إليه

للتأكد من «حضوره». هكذا فعل روسو، كما أشار دريدا، حينما اعتبر أن البديل، وهو قطعة الطعام، أزاح Maman **حتى في حضورها الحسي وحجبه، بل حقق غيابها. وهكذا يخلص دريدا إلى مقولته المشهورة:** «Il n'ya pas de hors-texte لا يوجد خارج النص»، وأنك في اللحظة التي يخيل إليك فيها أن علامة/علامات ما تقودك إلى شيء خارج النص، تكتشف أنه لا وجود إلا لنص آخر ولعلامة/علامات أخرى:

> «إن ما حاولنا إظهاره في تتبعنا لخيط الربط «للمكمل الخطر» هو أنه لا وجود في ما تسميه الحياة الحقيقية لمخلوقات من لحم ودم إلا للكتابة، ولم يكن هناك وجود لأي شيء سوى مكملات ودلالات بديلة يمكن أن تتحقق فقط داخل سلسلة من علاقات التأجيل... وهكذا إلى ما لا نهاية. لأننا قد قرأنا داخل النص أن الحاضر المطلق، والطبيعة، وما تصنعه الكلمات بـ «الأم الحقيقية» إلخ، استطاعت دائما أن تهرب، لم يكن لها وجود، وأن ما يدشن المعنى واللغة هو الكتابة باعتبارها اختفاء [أو غيابا] للحضور الطبيعي»(٢٦).

هل يقربنا ذلك كله، وببساطة أكثر من مفهوم المراوغة؟ indeterminacy «أو الفجوة» أو «الفراغ "blanks"؟ إن المتابع للكتابات العربية ما بعد الحداثية غير المعلنة سرعان ما يدرك أن الإجابة بالإيجاب. وسوف نتعرض لنماذج من كتابات عربية ما بعد حداثية ـ غير معلنة ـ يُخلط فيها بين الحضور والغياب وبين المراوغة والفجوة والفراغ. بالنسبة لقارئ بسيط أو مثقف قليل الادعاءات قد يبدو هذا ذنبا يمكن اغتفاره. ولكنه حينما يقوم به حداثي أو ما بعد حداثي عربي من بين هؤلاء الذين يدعون احتكار العلم ويجهلون الآخرين، فإنه خطأ لا يغتفر. قد تبدو المسافة بين ثنائية الحضور والغياب والمراوغة أو الفجوة مسافة قصيرة أو لا وجود لها في واقع الأمر. فما أسهل أن يسارع المثقف العادي بعد قراءة بسيطة لرأي دريدا عن ثنائية الحضور والغياب كما عرضناها في تبسيط كامل حتى الآن إلى القول: إن كل هذا يعني المراوغة وصعوبة تثبيت المعنى، وإنصافا لذلك المثقف قليل الادعاءات فإن ثنائيتي الحضور والغياب والاختلاف والإرجاء تؤديان في نهاية الأمر إلى تحقق المراوغة. وهذا هو

استنتاج عام يغفر لذلك القارئ استخدام مصطلح منها مكان آخر. أما الحداثي الذي يدعي احتكار المعرفة الحداثية فإن الخلط جريمة لا تغتفر، لأن ثنائية الحضور والغياب كما يستخدمها دريدا تختلف عن مفهوم «رومان انجاردن Roman Ingarden» (١٨٩٦ـ ١٩٧٠) الفيلسوف والناقد الأدبي البولندي الأصل الذي تتلمذ في مدرسة هوسيرل التأويلية والذي يرتبط اسمه بمفردات «المراوغة» و «الفجوة» و «الفراغ».

ثنائية الحضور والغياب عند دريدا تعني صعوبة الوصول إلى أصل العناصر النصية، وهي صعوبة تكاد تصل إلى مرتبة الاستحالة. فالأصول الأولى للأشياء: للحقيقة، للطبيعة، للأم... إلخ، غائبة وإن كانت حاضرة في صورها ونسخها النصية. وحيث إن الوصول إلى الأصول الأولى للأشياء شبه مستحيل فإن دريدا يصل إلى قناعة بأن لا وجود أصلا لما يمكن أن نسميه «خارج النص». لا وجود لهذا الخارج حتى نحاول الوصول إليه. ومن ثم لا يوجد إلا نص تعتبر مكوناته بدائل أو مكملات للأصول أو المنابع الأولى. وهذا ما قصده على وجه التحديد مارتن هايدجر بدعوته إلى حرق المكتبات. **معنى ذلك أن المدلول الحقيقي في حالة مراوغة مستمرة للدال وأن كل محاولة لتثبيت مدلول أحد الدوال سرعان ما تحول المدلول إلى دال يشير إلى مدلول آخر، وهكذا. وهذا هو جوهر المقولة التفكيكية: «كل القراءات إساءات قراءة All readings are misreadings». مراوغة؟** نعم، مراوغة أكيدة. ولكن بهذا المفهوم التفكيكي الذي يختلف عن مفهوم مراوغة indeterminacy إنجاردن. كيف؟

إن المراوغة الهرمنيوطيقية التي يتحدث عنها إنجاردن، ويستخدمها مرادفة للفجوة والفراغ، تختلف عن مراوغة المدلول التي يتحدث عنها دريدا. إن انجاردن يتحدث في كتابه **The Literary Work of Art** والذي نشر بالألمانيةعام١٩٣١، ثم ظهرت ترجمته الإنجليزية عام١٩٧٣، عن التناغم القائم على التعدد الذي يجعل إنتاج عمل جمالي ممكنا. والتناغم الذي يتحدث عنه المفكر البولندي الأصل هو الاتفاق بين أربع طبقات للعمل الأدبي هي أصوات الكلمات ومعاني الكلمات والأشياء التي يمثلها النص وأخيرا الجوانب التخطيطية schematic. وتنشأ المراوغة أو الفراغ عن الطريقة التي يتم بها التناغم بين هذه الطبقات والمستويات داخل

العمل الجمالي. مثال ذلك المراوغة التي تنشأ حينما يفشل القارئ في تحديد صفة معينة في شيء بعينه داخل العمل الفني أو الأدبي، وهو ما لا يحدث عندما نحاول تحديد صفات الأشياء في الواقع خارج العمل الجمالي. ولتوضيح ذلك يعقد إنجاردن مقارنة بين غرفة حقيقية ذات وجود حسي وغرفة جمالية يصنعها مبدع في رواية أدبية أو لوحة فنية قائلا إنه لا مجال للمراوغة أو الفراغ أو «عدم التحديد indeterminacy» في تعاملنا مع الحجرة في الواقع. وهو تحديد لا يمكن وصف الحجرة الجمالية به، لأنه مهما بلغ كم التفصيلات التي يسوقها المبدع في وصف حجرته الجمالية فسوف يغفل ذلك الوصف ـ أي يفشل ـ في تحديد جزء منها، ومن ثم يترك للقارئ وفهمه محاولة تحديد ما لم يُحدد. وفي مقارنته بين الأشياء في الواقع وممثلاتها الجمالية يقرر انجاردن أن الأولى تتصف بالتحديد بينما تتصف الثانية بعدم التحديد لأنها تقدم من خلال تعبيرات رمزية متعددة التفسير والدلالة، ومن ثم فإن النصوص الأدبية تترك الأشياء التي تقدمها أو تمثلها في حالة عدم تحديد لأنها تقدم مجرد مخططات schemata. وعلى الرغم من إنجاردن يؤكد أن التعبيرات الرمزية تضع حدودا للتفسير ولا تترك عملية التفسير مفتوحة أو دون قيود فإن تلك التعبيرات تترك بالضرورة مناطق فراغ Lacunae حتمية.

وكيف يختلف ذلك المفهوم للفراغ عن الفراغ عند دريدا؟ إن فراغ دريدا في حقيقة الأمر ليس مساحة فارغة يقول المتلقي بملئها بالدلالة أو المعنى، ولكنه في الحقيقة مسافة بين الدال والمدلول تسمح بتعدد الدلالة بل بلانهائية المعنى. فراغ انجاردن نقص يكمله المتلقي، وفراغ دريدا مسافة لحرية التفسير أو التدليل. فراغات انجاردن أو فجوته أو مراوغته هي، ببساطة، المسكوت عنه، بينما فراغ دريدا هو المراوغة اللانهائية للدلالة والتي تقوم على التفكيك المستمر للمعنى، إذ أننا كلما ثبتنا مدلولا راوغ داله وتحول إلى دال يحاول الإشارة إلى مدلول آخر، وهكذا إلى ما لا نهاية.

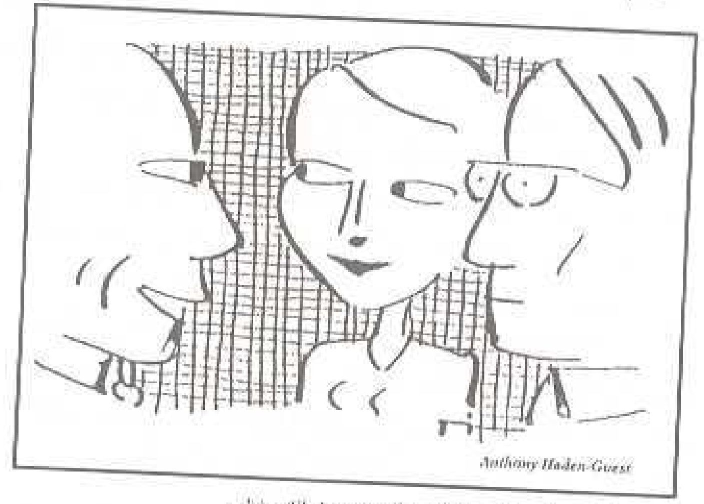
في أحد الأفلام الأمريكية المتميزة تقوم صداقة بين زوجة في منتصف العمر وسيدة مسنة تخطت الثمانين أرغمت على ترك بيتها مكرهة للإقامة في بيت للمسنين رغم إرادتها. ففي طريقة الحياة الأمريكية أصبح مألوفا

وعاديا أن يقوم الأبناء، من منطق حبهم (!!) للأب المسن أو الأم بإرغامه على الإقامة في بيت للمسنين حتى يتفرغوا هم لحياتهم. لكن السيدة المسنة تعيش حنينا مؤرقاً لبيتها المهجور منذ سنوات، وتنجح في نهاية الأمر في الهروب والذهاب إلى بيتها الذي كان قد تم إزالته. وتجلس تعيسة فوق أطلال بيتها وحياتها لا تعرف ماذا تفعل. وتلحق بها صديقتها. وأمام هذا الكم من التعاسة وبدافع حب قوي وحقيقي للسيدة المسنة تعرض عليها الإقامة معها هي وزوجها، وينتهي الموقف، بل الفيلم بجملتين قصيرتين يكون المسكوت عنه أهم بكثير مما يقال. تسأل السيدة المسنة صديقتها: «وما رأي زوجك؟»، وترد الزوجة: «سوف يتعلم أن يحبك مع مرور الوقت». الاجابة التي توقعتها السيدة المسنة هي على وجه التحديد ما لم تقدمها الزوجة. لم تقل لها إذا كان زوجها يوافق على فكرة إقامة امرأة غريبة معها أم لا. سكتت الصديقة عن الإجابة. ولا بد أن يقوم المتلقي - تحكمه الحدود التي أكد انجاردن أهميتها حينما قال إن تعدد الدلالة ليس مفتوحا - بملء الفراغ وانطاق النص بما صمت عنه. فبين السؤال والإجابة هناك فراغ ساعدت الإجابة في ملئه: «إن الزوج غير موافق». هذا هو فراغ انجاردن، وهذا هو المسكوت عنه، وهو شيء يختلف عن المسافة بين الدال والمدلول عند دريدا.

ماذا فعلنا نحن، كحداثيين وما بعد حداثيين، بمفاهيم الحضور والغياب، والمراوغة كما قدمها دريدا، باعتبارها المسافة بين الدال والمدلول، وكما قدمها إنجاردن؟

لقد حاولنا في الصفحات القليلة السابقة أن نبطل سحر (demystify) بعض المفاهيم والمصطلحات الأكثر استخداما بين الحداثيين وما بعد الحداثيين العرب. فالقارئ العربي لا يملك إلا أن يشعر بالرهبة وهو يتابع استخدامات الحضور والغياب والفجوة والفراغ والمسافة عند الحداثيين العرب - سوف نكتفي مؤقتا بوصفهم بالحداثيين، على الرغم من أن المصطلحات التي يستخدمونها ترتبط بفكر ما بعد الحداثة الغربية بالدرجة الأولى - لأنه يجد نفسه بالفعل أمام عالم من الأسرار ليس مسموحا لأحد بدخوله، من ناحية، وعالم من الفوضى الشاملة لا يجب أن يغامر بدخوله، من ناحية ثانية. ينطبق ذلك على الحداثيين العرب الذين أصبحوا يحتلون مواقع الأساتذة لأكثر من جيل من الحداثيين العرب

الجدد كما ينطبق على جيل شباب الحداثيين الذين يبتعدون أكثر فأكثر عن المنابع الأولى للحداثة الغربية، ويقل فهمهم لها، ومن ثم تزداد المناطق المعماة في كتاباتهم. الطبيعة الأسرارية موجودة عند الجميع وإن كانت بدرجات متفاوتة. وإذا كان جوناثان كالر ينهي فصله الأول عن «تعريف النظرية» في دراسته المبسطة، **النظرية الأدبية**، برسم كاريكاتيري يسخر فيه سخرية لاذعة من المنظرين الذين أصبحوا، كما يقول الرسم الكاريكاتيري، أخطر من الإرهابيين، فإن ذلك الرسم الساخر ينطبق بصورة أكثر تحديدا على المنظرين العرب:



انت إرهابي؟... الحمد لله لقد ظننت أن ميغ تقول إنك منظر.

"You're a terrorist? Thank God. I underatood Meg to say you were a theorist."

إن مغزى الكاريكاتير يفقد الكثير في الترجمة إلى العربية بسبب التقارب الصوتي في نطق «Terrorist» و«theorist».

وقد حاولنا، كما قلت، تبسيط تلك الأفكار ما بعد الحداثية إلى درجة تقربها جميعا من فكر المثقف العادي. في مواجهة بساطة تلك الأفكار، بل حتى افتقارها إلى أي أهمية حقيقية في تاريخ النظرية الأدبية، نتابع تخبط الحداثيين العرب في التعامل معها وفي تقديمها تنظيرا وتطبيقا، وبطريقة تتداخل فيها مفاهيم «الفراغ» باعتباره المسافة بين الدال والمدلول

عند دريدا، وباعتباره المسكوت عنه أو غير المحدد عند انجاردن وظاهريته. بل تتداخل عند بعضهم أحيانا الخطوط الفاصلة بين البنيوية والتلقي والتفكيك دون أن يدركوا ذلك التداخل. هذا بالإضافة إلى ما يعنيه ذلك من بعد عن مصطلحات نقدية عربية أصيلة كان من الممكن أن تغني الحداثي العربي عن استخدام المصطلح الأجنبي الغريب، لا لشيء إلا لغرابته وطرافته. وسوف نبدأ هنا بنموذج متأخر تتداخل فيه الخطوط والحدود، مما يستدعي بعض الإطالة التي نرجو من القارئ أن يغفرها لنا. وسوف نضيف أرقاما من عندنا في نهاية كل مقطع نقوم بعد ذلك بمناقشة دلالته بالتفصيل:

«ففعل القراءة أو التلقي كتابة جديدة، كتابة تتجدد بتجدد القارئ؛ وذلك لأن النص الشعري مفتوح قابل لكل كتابة جديدة، [١] يعيش حالة بحث دائمة عن اكتمال اللامحدود وهو بذلك ناقص الكتابة، والقارئ هو الذي يتمم هذا النص، ويضمن إمكان إعادة كتابة النص بشكل دائم [٢]. نخلص مما سبق إلى أن فاعلية التلقي في الاتجاه البنيوي اللغوي إما أن تتمثل في الكشف عن أنساق النص الشعري، لاكتشاف عالمه والقوانين التي تحكمه؛ وبذلك تتحدد مهمة القراءة النقدية بتتبع إنتاج الدلالة الشعرية وعوامل تولدها،[٣] فيسد المتلقي الفجوة مسافة التوتر في النص الشعري، والفجوة - مسافة التوتر بينه وبين النص[٤]. وإما أن تتمثل في استحضار أو استدعاء المدلول الغائب مقابل الدال الحاضر؛[٥] أي في عملية الاستجابة لشفرات النص؛ وبذلك يتمكن القارئ من ملء الفراغات في النص الشعري، فيتحقق التفاعل بينه وبين هذا النص[٦]. ولا يختلف الأمر في دراسات الاتجاه البنيوي التوليدي عن دراسات الاتجاه البنيوي اللغوي إلا في أمرين أولهما: ربط الدلالة التي ينتجها القارئ - الناقد بالسياقين التاريخي والاجتماعي، فتحقق بذلك القراءة التوليدية انفتاح النص الذي يقبل تفسيرات تتعدد بتعدد القراءة، وثانيهما كون التلقي معادلا لكتابة جديدة للنص الشعري[٧]. فللقراء والقراءة وجود فعلي، حتى في دراسات الاتجاه البنيوي الذي أكد استقلال الأعمال الأدبية، وعدم أهمية تجاوبات القراء، وذلك لأن القراء - النقاد أنفسهم يقرأون الكتب ويتجاوبون معها[٨]».

وقد تعمدت في الواقع إخفاء المصدر وعدم توثيقه للمرة الأولى، على الرغم مما في ذلك من مخالفة صريحة للعلمية المطلوبة، وذلك حتى أستطيع مناقشة النص بحرية وبعلمية، نعم بعلمية كاملة، دون أن يوصف ذلك «بسوء النية» أو التجريح. فسوء النية الذي يتهمني به البعض هنا ليس اكثر من ممارسة لحق الاختلاف، والتجريح ليس سوى مناقشة تتسم ببعض القسوة، وهي قسوة تفرضها خطورة المنعطف الذي وصلنا إليه مع نهاية ألفية وبداية ألفية جديدة. إذ إن كاتب/كاتبة هذه السطور من الجيل الثاني من الحداثيين العرب الذين تتلمذوا، كما يؤكد ذلك نصه/نصها، على الجيل الأول للحداثيين العرب، وهكذا أضاف/أضافت إلى عدم قدرة بعض هؤلاء الأساتذة الأول على فهم المصادر الأصلية، إساءة فهم جديد خاص به/بها. ولنا أن نتصور خطورة الموقف الذي لا ينبغي أن يؤخذ بأدنى درجة من الاستهانة، حينما نتصور جيلا ثالثا أو رابعا يتتلمذ هو الآخر على يد كاتب/كاتبة هذا النص! إننا نبتعد أكثر وأكثر عن الحقيقة في نزولنا على السلم الأفلاطوني!

دعونا نقرأ أو نفسر فقرات النموذج في ضوء الخلفية اللغوية والفلسفية للحضور والغياب ومفهوم المراوغة أو الفجوة أو الفراغ التي استعرضناها في تبسيط ـ غير حداثي. في الفقرة الأولى [١] لا توجد شبهة اختلاف في أننا هنا أمام المفهوم الأساسي للتلقي والقائل إن القارئ لا يقوم بمجرد قراءة النص بل بكتابته، وإنه لا وجود حقيقيا للنص إلا داخل وعي المتلقي أو القارئ. ونذكر هنا بأن ذلك أيضا هو الذي أدى في النهاية، من بين عوامل أخرى، إلى لا نهائية الدلالة عند التفكيكيين التي ترى أنه **لا يمكن تثبيت دلالة نهائية للنص**. وأرجو أن يغفر لنا القارئ هنا تكرار بعض المقولات التي سبقت الإشارة إليها في أكثر من موضع، لكن التكرار هنا جوهري لإبراز التداخلات بل التناقضات التي يحتشد بها النموذج.

وتبدأ الفقرة الثانية [٢] بتداخل ظاهري فقط يمكن تقبله دون عناء، فالحديث عن البحث الدائم، من جانب القارئ، لإكمال اللامحدود، هو مفهوم إنجاردن الذي أشرنا إليه من قبل عن تعريفه للفراغ أو الفجوة باعتبارها blank أو Lacuna، أو المسكوت عنه، ولا يملك أحد أن يقول إن

دور القارئ في كتابة النص، من وجهة نظر التلقي، ليست تطويرا لفكر إنجاردن وتأسيسا عليه. المهم هنا أن الفقرة الثانية تربط مفهوم الفراغ، وهو ما أسماه إنجاردن الظاهراتي بالمراوغة، وهو ليس مفهوم دريدا عن مراوغة المدلول للدال، وهي المراوغة التي تخلق فراغا (Space) تختلف مسافته من نص إلى آخر. وفجأة تدخلنا الكلمات الأولى للفقرة الثالثة [٣] في متاهة مربكة لأنها تجسد ارتباك الكاتب/الكاتبة نفسه/نفسها، فقد انتقلنا، من جوهر التلقي والتفكيك إلى البنيوية، سواء كانت توليدية أم غير توليدية. وفهم الكاتب/الكاتبة لوظيفة القارئ/الناقد البنيوي في أثناء تعامله مع النص الإبداعي واضحة محددة وتتفق مع جوهر البنيوية كما يفهمها الجميع»: «الكشف عن أنساق النص الشعري، لاكتشاف عالمه والقوانين التي تحكمه، وبذلك تتحد مهمة القراءة النقدية بتتبع إنتاج الدلالة الشعرية وعوامل تولدها»، وهذه كلمات تنم عن فهم كامل لوظيفة القراءة النقدية من منظور بنيوي. لكن المشكلة أننا وضعنا البنيوية من ناحية والتلقي والتفكيك من ناحية ثانية في سلة واحدة. وهذا هو الجديد، وهذا هو قمة الخلط والتداخل.

البنيوية، توليدية أو غير توليدية، تبدأ بالأنساق الصغرى للنصوص الفردية لتصل إلى أنساق كبرى أو عامة تقوم بعدها بتطبيقها على النصوص الفردية. وقد أسهبنا في شرح ذلك في كتابنا المرايا المحدبة في الفصل المخصص للحديث عن البنيوية. هل في حكمنا على البنيوية من ناحية والتلقي والتفكيك من ناحية أخرى، وفي اختلاف أدواتها وغاياتها، تعسف أو مغالطة؟ الاعتراض الوحيد المقبول والمنطقي بصفة مؤقتة ومبدئية فقط: لكن البنيوية التوليدية تفتح النص أمام القوى الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية! أليس هذا فتحا للنص يؤكد أهمية وظيفة التلقي والقراءة في التعامل مع النص؟ وهذا ما تفعله الفقرة السابعة [٧] التي تتحدث بصراحة عن البنيوية التوليدية وتنص على «ربط الدلالة التي ينتجها القارئ ـ الناقد بالسياقين التاريخي والاجتماعي». وبهذا يكون الخلط والتداخل قد وصلا إلى ذروتهما! فنحن هنا خلطنا بين «فتح» و«فتح». التلقي والتفكيك يفتحان النص أمام القارئ، وفي هذا يمكن أن يكون للسياقين التاريخي والاجتماعي دور باعتبارهما جزءا من أفق

توقعات القارئ. أما البنيوية التوليدية فهي تفتح النص، في أثناء فعل الإبداع، أمام القوى الاجتماعية والتاريخية التي تشترك في إبداع النص، أي في كتابته الأولى وإنشائه الأول، وليس في أثناء التلقي. في إيجاز أكثر وضوحا: إن البنيوية التوليدية ترى أنه لا يمكن عزل النص، ومن ثم **المؤلف**، عن السياق الاجتماعي والتاريخي، أما التلقي فيرد التفسير إلى القارئ وليس المؤلف أو النص. ويزداد الخلط والارتباك مع نهاية الفقرة نفسها حيث يؤكد الناقد/الناقدة صراحة ادعاء السبق بالخلط بين التلقي والبنيوية التوليدية «وفتح» النص من منظور كل منهما، فبعد ربط دلالة النص التي ينتجها القارئ/الناقد بالسياقين التاريخي والاجتماعي «فتحقق بذلك القراءة التوليدية انفتاح النص (لا جدال في ذلك ما دمنا ندرك أننا نتحدث عن البنيوية التوليدية) الذي يقبل تفسيرات تتعدد بتعدد القراءة». إن المصيبة أن كاتب/كاتبة هذه الكلمات لا يدرك/تدرك أنه لا توجد أدنى علاقة بين فتح النص في البنيوية التوليدية التي ترى بضرورة وضع النص داخل الظرف التاريخي والاجتماعي الذي أنتجه وبين فوضى التلقي أو التفكيك الذي يرى ضرورة وضع النص داخل وعي المتلقي به!

كنا قد تخطينا عددا من الفقرات حتى نربط بين الدلالات المتباينة بل المتناقضة التي اجتمعت في تفسير الأصل لمصطلح نقدي واحد هو «فتح النص». لكننا في الواقع مازلنا في بداية طريق الخلط والارتباك وسوء الفهم، وهكذا نستدرك ما فاتنا في الفقرات التي تخطيناها.

في الفقرة الثالثة تجتمع المتناقضات دون ضوابط. وهكذا نبدأ مع البنيوية التي تقدم في كلمات موجزة لا يمكن أن نختلف حول دقتها: «نخلص مما سبق إلى أن فعالية التلقي في الاتجاه البنيوي اللغوي إما أن تتمثل في الكشف عن أنساق النص الشعري، لاكتشاف عالمه والقوانين التي تحكمه؛ وبذلك تتحدد مهمة القراءة النقدية بتتبع إنتاج الدلالة الشعرية وعوامل تولدها». إذا أغمضنا أعيننا أو تجاهلنا مؤقتا لفظة «التلقي» التي وردت في السياق السابق تصبح الكلمات نموذجا لبلاغة الناقد/الناقدة في تعريف جوهر البنيوية بمثل هذا الإيجاز والاقتصاد في التعبير. لكن المشكلة أننا لا نملك أن نتجاهل، بصفة دائمة أو مؤقتة، لفظة «التلقي» التي وردت في السياق السابق لأنها محور النموذج كله حيث يُخلط بين فتح

النص أمام القوى التي تشترك في إنتاجه في أثناء فعل إنشائه الأول، وفتح النص أمام تفسيرات القراء اللانهائية عند التلقي. ولهذا يمضي النص، في الفقرة الرابعة [٤] لينسخ أي وضوح محتمل للرؤية النقدية: «فيسد المتلقي الفجوة مسافة التوتر في النص الشعري، والفجوة ـ مسافة التوتر بينه وبين النص»! أي «فجوة» يتحدث عنها النص؟ هل الفجوة المقصودة هنا هي الفجوة نفسها في الفقرة الأولى [١] ؟ إن الفجوة في الفقرة الأولى، كما قلنا، توصف بأنها «اللامحدود» و «الناقص» وهو ما يقربنا بشكل ربما لم يدركه كاتب/كاتبة الفقرة، من مفهوم المسكوت عنه عند إنجاردن، لكن الفجوة المقصودة في الفقرة الأخيرة التي نحن بصددها يقصد بها بشكل واضح «مسافة» التوتر بين الدال والمدلول، وهو مفهوم تفكيكي يقدم داخل سياق بنيوي حددته بداية الجملة! وحتى لا نفلت من دائرة الفوضى الجهنمية بسهولة يضيف النص النموذج فجوة أخرى هي مسافة التوتر بين القارئ والنص! وكأن مهمتنا كقراء، مهما بلغت درجة ثقافتنا، أن نقضي الساعات الطوال، في أثناء قراءتنا لنص نقدي تستغرق قراءته بضع ثوان أو حتى دقائق، في محاولة فك الخيوط المتشابكة، والخطوط المتداخلة، وتخمين معنى، نعم مجرد تخمين معنى نص هو نموذج للفوضى وسوء الفهم!

وفي الفقرتين الخامسة [٥] والسادسة [٦]، يفترض فينا أن ننسى بنيوية الفقرة الثالثة تماما ونعود الى التلقي والتفكيك والمسافة بين الدال والمدلول، مسافة المراوغة أو الفجوة. وعلى الرغم من أن الفقرة الثامنة [٨] والأخيرة تحاول تحقيق عملية «توفيق» سطحية فإنها تذكرنا بكل تناقضات الفقرات السابقة في إصرار. التوفيق السطحي القائل إن للقراء والقراءة وجودا فعليا، حتى في دراسات الاتجاه البنيوي «من قبيل التعميم الذي لا يختلف عليه أحد: فلم يقل أحد منذ بداية التاريخ المعروف للأدب بإلغاء وجود القارئ أو القراءة. فهذا مبدأ أساسي ومبدئي. وقد اختلفت المذاهب النقدية منذ البداية حول درجة «تحييد» القارئ أو درجة تفعيله. لكن الناقد/الناقدة حينما يكتب/تكتب في تعريف الاتجاه البنيوي: «الذي أكد استقلال الأعمال الأدبية، وعدم أهمية تجاوب القراء «فإنه/إنها بذلك ينسف كل المحاولات في السطور السابقة لتأكيد فاعلية القراءة البنيوية،

تماما كقراءة التلقي! وإذا كان الأمر كما تقول هذه الكلمات الأخيرة باستقلال الأعمال الأدبية وعدم أهمية تجاوبات القراء في المشروع البنيوي، فأي بنيوية جديدة وعبقرية كانت السطور السابقة التي أكدت دور القراء والقراءة تحاول التأسيس لها؟ أم أن السطور تتحدث عن بنيوية لم يسمع بها أحد؟! أدرك جيدا أن المناقشة المطولة لذلك النموذج الحداثي وما بعد الحداثي، وإن كانت ما بعد الحداثة مسكوت عنها، لابد أنها استنفدت صبر بعض القراء. لكن الإطالة كانت مقصودة لتصوير خطورة الأزمة الثقافية التي نعيشها، ولا أبالغ إذا قلت إنني شخصيا أشعر أن هذا هو «الرعب القادم» إذا لم تفعل شيئا يعيد تحديد الهوية ويعين المسار. ففي بضعة أسطر، وربما لا تصل إلى خمسة عشر سطرا في النص الأصلي، وفي «نفس واحد»، كما يقولون، تجتمع المذاهب والإستراتيجيات والمشاريع النقدية التي شهدتها الساحة العربية في السنوات الأخيرة من القرن العشرين من بنيوية إلى تلق إلى تفكيك، وتنقل المصطلحات النقدية في خليط فوضوي بكل عوالقها المعرفية/الفلسفية. مثل هذه المحاولة قد تكون مقبولة لو أننا أمام محاولة ذكية للتوفيق بين تلك المذاهب، وتحقيق «توليفة جديدة»، لكننا أمام نموذج مخيف لسوء الفهم. ويزيد من حجم الرعب القادم أن كاتب/كاتبة النموذج النقدي السابق ينتمي/تنتمي إلى الجيل الثاني أو الثالث من الحداثيين العرب الذين يبتعدون أكثر وأكثر عن المصادر الأولى للحداثة الغربية التي أخذ عنها أساتذتهم. وقد قلنا، وأثبتنا من خلال بعض النماذج التي قدمناها في الفصل الحالي، إن بعض هؤلاء الأساتذة أنفسهم أساءوا فهم الأصول الأولى للحداثة وما بعد الحداثة الغربيتين. ولنا أن نتصور كم التشويه وسوء الفهم الذي يمارسه حداثيو الجيل الثاني اليوم بعد أن تتلمذوا على يد الجيل الأول! إذا كان البعض يرى أن في الحديث عن «الرعب القادم» تهويلا ومبالغة غير مقبولة فعليهم أن يسألوا أنفسهم أولا: ماذا سيكون شكل الفكر الحداثي العربي عند جيل قادم يتتلمذ على يد كاتب/كاتبة النموذج النقدي الذي ناقشناه في إطالة قد يراها البعض مملة؟ وبعد هذا، وبقليل من التجرد هل سيقولون إن حديث الرعب القادم تهويل ومبالغة، حتى وإن قالوا إن الحداثة الغربية في جوهرها، وبمثل هذا الخلط الغريب، تتفق مع الثقافة العربية؟!

ومرة أخرى، ومن باب التخفيف الكوميدي بعد هذه الصفحات القاتمة، ننقل رسما كاريكاتيريا آخر يورده كاللر في كتابه النظرية الأدبية في معرض الحديث عن غموض النظريات الحداثية وما بعد الحداثية داخل الثقافة التي أفرزتها حيث يصور رجلا مات بسبب قيامه بالقراءة لمدة ساعتين دون تدريب مسبق:



"He read for two straight hours without any training."

وإذا كان هذا هو حال القارئ الغربي في تعامله مع فكر أفرزته ثقافته، فماذا يكون مصير القارئ العربي وهو يتعامل مع فكر غريب ودخيل، من ناحية، يُنقل إليه بتلك الفوضى التي جسدها النموذج النقدي السابق، من ناحية ثانية؟!

هل كان فهم الحداثة وما بعد الحداثة الغربيتين بالغموض والتداخل نفسه عند الجيل الأول والذين أسميناهم جيل الأساتذة من الحداثيين العرب والذين تتلمذ على أيديهم جيل كاتب/كاتبة النص السابق؟ الواقع إن الصورة

لم تكن بهذا السوء والقتامة، فقد كان هؤلاء، وعبر منافذ مختلفة، يأخذون عن المصادر الأجنبية الأولى، ولم يكونوا قد ابتعدوا عن الحقيقة المثلى أو الأولى بحركتين أو ثلاث حركات بعد. لكن ذلك لا يعني أن الغموض والتداخل لم يكن لهما وجود. إن الفارق فارق درجي فقط، ربما نلتمس لذلك الرعيل الأول بعض العذر، وأحيانا الكثير من العذر، فقد كانوا في عجالة واضحة لتحديث العقل العربي بعد عام ١٩٦٧، وانعكست تلك العجالة بشكل لا مفر منه فيما نقلوه، تأثرا أو ترجمة، عن الأصول الأجنبية. هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى فقد وجدوا أنفسهم يتعاملون، كما يقول محمد عناني، «مع ألفاظ وتعابير لم تعد بعد من المصطلحات، لأننا لم نتفق عليها بعد، فهي حديثة العهد في اللغات الأوروبية ولا تزال، كما يقول فاولر في معجم مصطلحاته الأدبية، [الإشارة هنا إلى Roger Fowler, A Dictionary of Literary Terms (١٩٩٠)] غير ثابتة المعنى، ولا تزال مثار جدل ونقاش بين النقاد controversial»[٢٧]. وهذا على وجه التحديد ما حدث مع ناقد حداثي وما بعد حداثي عربي مثل عبدالله الغذامي.

لقد سبق عبدالله الغذامي الحداثيين في التعرف على تفكيكية ما بعد الحداثة، وهذه حقيقة يؤكدها كتابه الخطيئة والتكفير التي صدرت طبعته الأولى في جدة عام ١٩٨٥، حتى قبل أن يتحول كمال أبوديب نفسه إلى التفكيكية، متعاملا مع مصطلح نقدي لم يكن قد نُقل إلى العربية أو، على الأقل، ثُبت في العربية. وفي الوقت نفسه لابد أن عبدالله الغذامي أدرك خطورة الهوة اللانهائية التي يمكن أن تؤدي إليها إستراتيجية التفكيك وفلسفة التأويل الألمانية التي قامت عليها. وفي وقت لم يكن الغذامي قد انقطع كلية عن البنيوية وأدواتها النقدية في التعامل مع النصوص الأدبية قدم الخطيئة والتكفير كنموذج للنقد التفكيكي مطبقا على شعر حمزة شحاته. هكذا، وبقلب موزع بين مصطلح بنيوي تربى عليه، ولو لفترة قصيرة، ومصطلح تفكيكي لم تثبت دلالته بعد، وحذر واضح من الجهر بتبني مذهب ما بعد حداثي، جاءت نماذجه التطبيقية تعكس هذا التمزق بين الرغبة والخوف. وقد سبق أن قلنا إننا في بعض الأحيان نلتمس الكثير من العذر لهؤلاء الحداثيين الأوائل الذين كانوا يحرثون في تربة جديدة تماما. لكن الأعذار، قلت أو كثرت، لا تنفي أن هناك قدرا من الخلط لا تخطئه العين المجردة:

«ولذا فإن التحليل التشريحي [سبق أن أشرنا إلى أن الغذامي ترجم Deconstruction إلى تشريحية] للنص، من أجل أن يعقد العلاقة بين النصوص المفترض تداخلها، لابد أن يكسر النص إلى وحدات صغرى ويميزها ليقيم الصلة بينهما وبين مداخلاتها.

ولذا فإنني سعيت إلى تفكيك النصوص إلى وحدات، وسأسمي الوحدة (جملة). والجملة هنا هي: أصغر وحدة أدبية في نظام الشفرة اللغوية للجنس الأدبي المدروس. أي أنها تمثل (صوتيم) النص بحيث لا يمكن كسرها إلى ما هو أصغر منها» (٢٨).

لا أعتقد أن الأمر يحتاج إلى وقفة طويلة أو قصيرة لإبراز التداخل الواضح بين البنيوية والتفكيك في مشروع الغذامي للتعامل مع قصائد حمزة شحاته، فهو يستخدم أدوات التحليل البنيوي ليحقق هدفا تفكيكيا لا يتوقف عن تذكيرنا به. وتفكيكية عبدالله الغذامي في حقيقة الأمر في ذاتها مزيج من تحليل النقد الجديد. والبنية اللغوية للنص عند البنيوية ثم مصطلح تفكيكي غريب عن الاثنين. ففي الوقت الذي يردد مقولة فنسنت ليتش عن تفكيكية دريدا التي تقوم على لا نهائية التفكيك: «وكل قراءة تشريحية (يقصد تفكيكية) هي نفسها مفتوحة للتشريح... ولا يمكن لأي قراءة أن تكون نهائية... ولكنها مادة جديدة للمشرحة» (٢٩). يقول في موضع آخر:

«ومادام النص جسدا، فلابد أن يكون القلم مبضعا يلج إلى هذا الجسد لتشريحه من أجل سبر كوامنه وكشف ألغازه في سبيل تأسيس الحقيقة الأدبية لهذا البناء، أي أن ذلك تفكيك ونقض من أجل البناء، وليس لذات الهدم. وهي عملية مزدوجة الحركة حيث نبدأ من الكل داخلين إلى جزئياته واحدة واحدة، لنعيد تركيبها مرة أخرى كي تصل إلى كل عضوي حي لها... ومن هنا تأتي التشريحية كاتجاه نقدي عظيم القيمة، من حيث إنها تعطي النص حياة جديدة، مع كل قراءة تحدث له، أي أن كل قراءة هي عملية تشريح للنص، وكل تشريح هو محاولة استكشاف وجود جديد لذلك النص، وبذلك يكون النص الواحد آلافا من النصوص يعطي ما لا حصر له من الدلالات المتفتحة أبدا» (٣٠).

في النصف الأول من هذا المقطع لا يمكن أن يكون الغذامي يتحدث عن التشريحية/التفكيكية، فالكلمات هنا مفصلة تفصيلا على النموذج التحليلي عند

النقاد الجدد، وليس عند التفكيكيين أو حتى البنيويين. أما النصف الثاني فيؤكد أنه يتحدث عن التفكيك. على الرغم من التناقض بين ما يقال في النصفين! ولا يشفع للغذامي أن ينوه في بداية الفقرة التالية مباشرة إلى أنه يقدم تفكيكية مختلفة: «وهذه تشريحية جديدة تختلف عن تشريحية دريدا، تلك التي تقوم على محاولة نقض العمل المدروس من خلال نصوصه». إنها فعلا تشريحية مختلفة عن تشريحية دريدا، ما في ذلك شك، ولكنها تشريحية تلفيقية من النقد الجديد والبنيوية وتشريحية دريدا. ويكفي أن نحيل القارئ إلى أحد النماذج التطبيقية التي يقدمها الغذامي في تعامله مع أحد قصائد حمزة شحاتة ليتأكد أن التطبيق الذي يمارسه لا علاقة له بالتفكيك، سواء كان تفكيك دريدا أو تفكيكا جديدا، وما على القارئ إلا أن يرجع إلى صفحة ٢٧٣ من الخطيئة والتكفير حيث يورد الناقد جدولا بنيويا وإحصائيا خالصا لعدد وأزمنة الأفعال ثم أسماء الأفعال في قصيدة «يا قلب مت ظمأ».

وسواء كان تعامل عبدالله الغذامي مع «تفكيكية» ما بعد الحداثة يقوم على حذر مقصود متعمد أم لا فإن الموقف من الإستراتيجية التفكيكية ككل يحدد موقفه أيضا من جزئياتها. وهكذا نستشعر الخلط نفسه في مفهوم الحضور والغياب، فهو يجمع بين المفهوم كما قدمه إنجاردن على أساس أن الغياب هو الفراغ Lacuna الناتج عن النقص في التمثيلات اللغوية داخل النص للحقيقة الخارجية، مثل الغرفة في الواقع ووصفها داخل رواية أدبية، وقد سبق أن قلنا إن ذلك النقص هو «المسكوت عنه» الذي يقوم المتلقي بإحضاره أو الفراغ الذي يقوم بملئه، ولكنه ليس لا نهائية الدلالة. وهذا المفهوم الذى يعبر عنه عبدالله الغذامي في اقتدار واضح يتفق مع كل ما قصده إنجاردن عن مناطق المراوغة واللاتحديد:

> «والأدب يقوم على حالات الغياب وليس على حالات الحضور، ومن يقف في الأصيل متأملا في الشمس وهي تغرب فلن يطربه الاستماع إلى مرافقه يعطيه وصفا لهذا المنظر. ولكن هذا الإنسان في موقف آخر منفصل عن هذا المشهد سيطرب كثيرا لسماع قصيدة تصف الغروب لأن نفسه تقبل على الجانب الغائب هنا، وتأخذ في رسمه حسب إمكاناتها التخيلية. والجانب المعمي في النص هو ما يجب علينا البحث عنه في التجربة الأدبية»[٣١].

«الجانب الغائب» و«الجانب المعمي» هما مفهوم الفراغ Lacuna أو منطقة اللاتحديد التي أكدها إنجاردن قائلا إن وظيفة القارئ أن يملأها بتجسيداته concretizations، هما المسكوت عنه الذي يقوم المتلقي بإنطاقه. لكن التجسيد أو الإنطاق أو ملء الفراغ بالنسبة لإنجاردن كما سبق أن بينا، لا يتم دون ضوابط، فحدود أنشطة القارئ هنا تقررها حدود النص اللغوي، التعبيرات الرمزية التي أكد إنجاردن أنها تحدد دوائر حرية حركة المتلقي. بعبارة أخرى، من الصعب أن نقول في نهاية الأمر، وفي تجاهل «للتجسيد» و «القيود» التي يذكرها إنجاردن، إنه يعني لا نهائية الدلالة. والنموذج الذي يقدمه الغذامي عن الغروب في الواقع والغروب الجمالي داخل عمل أدبي نموذج رائع في تفسير مناطق الفراغ Lacunae من وجهة نظر إنجاردن. لكن ما حدث أيضا أن عبدالله الغذامي يحمل ذلك النموذج الدقيق عبء تفسير ثنائية الحضور والغياب بالمفهوم الدريدي، وفي ذلك يربط الغذامي بين الحضور والغياب التفكيكي وبين الحضور والغياب بالمعنى الحسي والحرفي. ففي حضور المشاهد لغروب الشمس لا تظهر الحاجة إلى نص أدبي أو فني بديلا عن الحضور المادي. وفي غيبة مشهد الغروب الفعلي يصبح الحضور الجمالي هو البديل. لم يدرك عبدالله الغذامي في تلك الفترة المبكرة من التعرف العربي على التفكيكية، إن دريدا يرى أن العالم الخارجي نفسه نص آخر، يحجب بقدر ما يكشف، تماما مثل غياب Maman الحقيقي في حضورها الجسدي في حضرة روسو، كما فسر دريدا العلاقة الشهيرة بين المفكر الفرنسي وعشيقته. وفي الوقت نفسه، فإن الغذامي يعود وبصفة دائمة إلى مفهوم «المراوغة» كما قدمه كل من بارت دريدا باعتباره المراوغة المستمرة التي يمارسها المدلول مع الدال وكيف يتحول كل مدلول، بمجرد تثبيته، إلى دال جديد وهكذا دواليك. باختصار لقد كان ذلك التعرف المبكر الذي قدمه الغذامي على التفكيك في وقت لم يكن غالبية الحداثيين العرب قد سمعوا عنه مكلفا دفع الرجل ثمنه تناقضات وتداخلات لا تحتاج إلى جهد كثير لاكتشافها، «الغذامي»، كما يقول حاتم الصكر:

> «لا يتحدد بالقواعد النظرية، أو المنطلقات الخاصة بالتفكيكية. ولا يحافظ على تعاليم بارت والبنيوية عامة، إذ يرى - خلافا للبنيويين - أن النص مفتوح يؤدي فيه الحرف إلى الكلمة، والكلمة إلى الجملة، والجملة إلى السياق، وإلى النص، ثم إلى النصوص

الأخرى وهذا هو النص (المعطاء) لا المغلق الذي يصبح محنطا ليس فيه غير معنى حبيس في جمل مؤطرة. ويخالف الغذامي بنيويته حين يدعو إلى أن تكون مهمة المحلل هي وصف علاقتنا بالنص لا وصف النص، وبذلك ينتقل الاهتمام من النص إلى القراءة»[٢٣].

لماذا كل هذا التوقف عند مثل هذه الجزئيات، خاصة أننا نرفض الأخذ بالحداثة الغربية في كثير من أمورها، ونتشكك في ما بعد الحداثة إلى حد التخوف؟ لأن التداخل الذي قدمه الغذامي، على الرغم من فدائية السبق، هو على وجه التحديد ما قرأه وتعلم منه جيل أو جيلان منذ عام ١٩٨٥ حتى الآن، ولنا أن نتصور مقدار بعدهم عن الصورة أو الحقيقة الأولى. أي أننا نواجه اليوم بعمليات نقل فكر غريب عن الثقافة العربية، من ناحية، ومشوه أو حُرف عدة مرات، من ناحية ثانية! وإذا كنت قد وصفت تلك الحالة بـ «الرعب القادم» في الصفحات السابقة، فإنني أجد نفسي، مع كثير من الأسف، أعدل ذلك الوصف إلى «الرعب القائم». لقد وصل الرعب بالفعل وأصبح بيننا نعيشه مع بعض الكتابات الشابة. فحركات الابتعاد المستمرة عن المصادر الأولى للحداثة وما بعدها، وما يتبع ذلك من عمليات تشويه مستمرة تقدم تفسيرات جديدة للحضور والغياب لم تخطر على بال إنجاردن أو دريدا. إن مفهوم ملء الفراغ بين الحقيقة الخارجية والحقيقة الجمالية داخل النص كما يرى إنجاردن، أو ملء المسافة بين الدال والمدلول كما يرى دريدا، على الرغم من بساطتهما التي تقترب من السذاجة، يتحول إلى أشياء غريبة، كالقول مثلا إن الفراغ الذي يملأه القارئ هو الفراغ بين صورة فنية وصورة فنية أخرى داخل القصيدة! ومرة أخرى سوف أخالف مقتضيات المنهج العلمي وأحجم عن تحديد اسم الناقد/الناقدة التي أرجع إليها، ويكفي أن يعلم القارئ أن النموذج للناقد نفسه/الناقدة السابق:

«وقد ربط النقاد الإثارة بغرابة الشعر واستحالته وتغليفه بشيء من الغموض النسبي، الذي يستشف القارئ من خلاله دلالات الشعر فتمتلك قيمة جمالية ويتحقق هذا الإيحاء عندما يجمع الشاعر بين الصور المتقابلة بتباينها، والمتصلة بعلاقة ما فيما بينها؛ إذ يجبر هذا الجمع القارئ على سد الفجوة بين الصورة والصورة؛ وذلك لأن المتلقي قد يستطيع إعادة تفهم (لا معنى) بعض الصور في الظاهر، ويتمكن من معناها عندما يدرك فراغ الحلقة بين صورة وأخرى،

وعندما يتتبع الخيط الذي يربط قصيدة الشاعر الواحد، ثم مجموع قصائده كلها».

ما نعرفه ـ وليس هذا كشفا حداثيا جديدا ـ أن القارئ يقوم بمحاولة تأسيس علاقة، قد تثبت وقد تفكك في قراءة أخرى، بين طرفي الصورة الواحدة محاولا تضييق مساحة المراوغة بين الدال والمدلول، كما يحدث في الاستعارة والتشبيه والكناية مثلا. أما أن تضع الفجوة بين صورة وصورة فهذا هو الجديد. **هل نحتاج للإشارة المبكرة هنا إلى أن سبب كل هذا الخلط والتداخل هو أننا جرينا، في انبهار، وراء مصطلح غربي شديد البريق والسذاجة كالحضور والغياب وأدرنا ظهورنا بالكامل للنقد العربي بتراثه الطويل والثري والذي يزخر بعشرات المؤلفات التي لا يخلو واحد منها من دراسة للمجاز بأنواعه المختلفة؟ ثم، وهو الأهم، هل نكون بذلك قد حققنا «تحديث» العقل العربي؟!** لكن الأمر الأخطر من ذلك أن الحديث عن «الفراغ» و«الفجوة» ارتبط إلى حد كبير بمفهوم القطيعة المعرفية epistemological break في مرحلة متأخرة من تطور الفلسفة الغربية وما يتبع ذلك من إزاحة معرفية يصعب على الثقافة العربية تقبلها، وهو المبدأ الذي ناقشه ميشيل فوكوه في كتاب **The Order of Things** (الترجمة الإنجليزية ١٩٧٣)، والذي يرى أن كل عصر معرفي جديد يزيح العصر المعرفي السابق مولدا في أثناء ذلك فراغا في الفقرة المفصلية. وما يهمنا هنا هو خطورة ما يقوله فوكوه عن القطيعة المعرفية الأخيرة والإزاحة التي صاحبتها. ففي مرحلة سابقة حدثت قطيعة معرفية تمت فيها إزاحة المقدس من مركز الوجود ليحل محله العلم والعقلانية. أما في المرحلة الأخيرة، فقد أزيح العقل لتحل محله اللغة، سواء في المشروع البنيوي أو إستراتيجية التفكيك، وهي إزاحة ارتبطت في الفكر الفلسفي الغربي بعملية التفتيت والشرذمة بعد فترة طويلة كان الفكر الإنساني في أثنائها يرى الوجود وحدة متكاملة تجمع بين المقدس والكون والإنسان واللغة. من دون ذلك التفتيت لم تكن عمليات الإزاحة والإحلال ممكنة. وهكذا أزاح العقل بالمفهوم الكانطي العالم الخارجي في حقبة معرفية، ثم أزاح الاقتصاد والمادية والعلم والمقدس في حقبة أخرى، ثم أزاحت اللغة العقل والاقتصاد. أما في مرحلة ما بعد الحداثة الأخيرة فقد اختلطت الأشياء، بعد أن أصبح الشك المطلق هو الحقيقة الوحيدة الباقية[٣٣]. هل كان بريق مصطلحات

«الفراغ» و «الفجوة» و«الحضور والغياب» يبرر تغاضي الحداثيين العرب عن كل العوائق المعرفية المحملة بها تلك المصطلحات، ونقلها كما هي دون إدراك للاختلاف؟ ثم، هل المسافة بين تلك المصطلحات الغربية البراقة وبين المصطلح النقدي العربي « معنى المعنى» من الاتساع بحيث تبرز إدارة ظهورنا بالكامل للمصطلح النقدي العربي وتبني المصطلح النقدي الغربي بعوالقه الخطيرة؟ ولا أقول هنا إنه لا يوجد اختلاف بين «معنى المعنى» وتلك المصطلحات، لكن الاختلاف بين دلالة المصطلحين العربي والغربي لا يكفي لتبرير هذا الانبهار بمنجزات الفلسفة الغربية! وهذا حديث آخر.

ومرة أخرى، أبهذا يتم، تحديث، العقل العربي؟ وإذا كان هو التحديث، فما اتجاه هذا التحديث؟ الاتجاه الحالي - لا خلاف في ذلك - هو الاتجاه نحو ما بعد الحداثة... ولكن ما بعد الحداثة التي تتحرك في اتجاهها؟ لنقرأ معا كلمات أول ناقد معاصر استخدم المصطلح بكثافة في سياقها الحالي وهو إيهاب حسن، وتلك حقيقة يجمع عليها النقاد المعاصرون. في بحثه الذي ألقي في المؤتمر الدولي الثاني للنقد (جامعة عين شمس ٢٠٠٠) يعترف إيهاب حسن صراحة: «ماذا كانت ما بعد الحداثة، وما هي الآن؟ أعتقد أنها عودة شبح، أنها عودة ما لا يمكن التحكم فيه، فكلما تخلصنا منها، يظهر شبحها مرة أخرى، وكشبح، فإنها تتحدى التعريف. إنني بالقطع أعرف اليوم عن ما بعد الحداثة أقل مما كنت أعرفه منذ ثلاثين عاما، عندما بدأت الكتابة عنها»[٣٤]. ويمضي الرجل الذي ارتبط اسمه بالمصطلح لمدة ثلاثين عاما ليصف استحالة الاتفاق على دلالة محددة لما بعد الحداثة ليكتب في سخرية لاذعة:

> «إن المصطلح، ناهيك عن المفهوم، يمكن بهذا الشكل أن ينتمي إلى ما يسميه الفلاسفة بالفئة الخلافية من الدرجة الأولى: وهكذا، وبلغة أبسط، إذا وضعت في حجرة واحدة المناقشين الأساسيين للمفهوم - مثل ليزلي فيدلر، شارلز جنكز، جان - فرانسوا لوتيار، برنارد سميث، روزالين كراوس، فريدريك جيمسون، مارجوري بيرلوف، لندا هتشيون، ولزيادة الإرباك، أنا - ثم أغلقت الحجرة وألقيت بالمفتاح بعيدا، فلن يحدث إجماع بين المشتركين في الجدل بعد أسبوع، وإن كان خط رفيع من الدماء سوف يظهر من تحت الباب»[٣٥].

وليس من قبيل المصادفة أيضا أن نشير في سياقنا الحالي إلى إيهاب حسن، فقد تحدثنا حتى الآن، على سبيل المثال، عن فوضى فهم وتطبيق مفهوم الفراغ، سواء أسماه البعض الفجوة أو المنطقة المعماة أو المراوغة، كل ذلك داخل سياق أعم وهو ثنائية الحضور والغياب. وقد كان إيهاب حسن من أوائل مفكري ما بعد الحداثة الذين كتبوا مبكرا عن «المراوغة» أو «الفراغ» في بحث له بعنوان: «Culture, Indeterminacy, and Immanence Margins of the (Postmodern) Age» (١٩٧٧). ومن ثم، فإن علينا أن نقرأ بعناية كلمات الرجل حول مصطلح نقدي ما بعد حداثي تبناه الحداثيون العرب دون أن يسألوا أنفسهم إذا كانت العوالق المعرفية التي تجيء مع المصطلح الغربي هي ما نريد نقله إلى ثقافتنا وزرعه فيها. ورأي إيهاب حسن لا يختلف عن رأي ميشيل فوكوه الذي ربط بين القطيعة والإزاحة المعرفية من ناحية، والتشرذم والتفتت وسقوط وحدة العالم من ناحية ثانية. لكن إيهاب حسن، في بحثه الأخير، يضيف إلى التفتت والتشرذم فوضى المصطلح الذي لا يتفق على دلالاته حتى داخل الثقافة التي أفرزته، وعند أبرز مستخدميه في الولايات المتحدة:

> «إنني أقصد بالفراغ (المراوغة)، والأفضل أن نقول الفراغات، تركيبة من الاتجاهات تشمل الانفتاح، التشرذم، الغموض، الانقطاع، اللامركز، التعارض، التعدد، التشويه، وكلها تؤدي إلى اللاتحديد أو قلة التحديد. المصطلح الأخير وحده، وهو التشويه، ينسحب على «دستة» مصطلحات حالية للتفكيك مثل اللاإبداع، التفتت، الإزاحة، الاختلاف، الانقطاع، التمزق، الانمحاء، اللاتحديد، اللاسحر، اللاكل، اللاشرعي، اللااستعماري، إن هذه المفاهيم تجمعها إرادة شاملة للتدمير أو الإمحاء undoing تؤثر في عالم السياسة والمعرفة، النفس الفردية، وفي أنواع الخطاب في الغرب»(٣٦).

ويرتبط بالارتباك المصاحب لاستخدام مفاهيم الغياب والحضور، والمراوغة، والفجوة، والفراغ ارتباك مماثل في مصطلحين «النص المغلق» و«النص المفتوح». فالحداثيون وما بعد الحداثيين العرب يستخدمون المصطلحين في سياقين مختلفين، بل إن ذلك يحدث عند الناقد الواحد دون إدراك واضح لذلك التداخل، خاصة عندما يكون موقفه التنظيري غير واضح المعالم.

لقد ظللنا لسنوات طويلة نقرأ للبنيويين العرب ونستمع إلى آرائهم حول النص المغلق والنص المفتوح حسب انتماءاتهم البنيوية. فالبنيوية الشكلية على وجه التحديد تؤمن بإغلاق النص وأن آلية الدلالة، أو حدوث الدلالة، يعتمد بالدرجة الأولى على شبكة العلاقات الداخلية التي تربط بين أنساق النص وتمكنها من إحداث الدلالة التي تتحقق دون حاجة إلى استدعاء أي شيء من الخارج.

أما البنيوية التوليدية فترى أن «النص مفتوح» على الخارج بمعنى أن تحقق الدلالة يعتمد، بالإضافة إلى شبكة العلاقات التي تنظم الأنساق الداخلية، إلى استحضار مؤثرات خارجية، قد تنتمي إلى أنظمة غير أدبية، مثل القوى الاجتماعية والاقتصادية التي ساهمت في إنشاء النص الإبداعي. هذا، بتبسيط تام، مفهوم «النص المغلق» و«النص المفتوح» في المشروع البنيوي بجناحيه الرئيسيين. وما يهمنا في هذا السياق أننا نتحدث عن الانفتاح والانغلاق من وجهة نظر النص ومنشئه، أي العوامل التي تؤثر في حالة فتح النص أو لا ينبغي أن تؤثر في حالة إغلاق النص، في عملية الإنشاء وليس في عملية التلقي.

وقد قدمنا حتى الآن عددا من النماذج النقدية العربية، الحداثية وما بعد الحداثية، التي يقدم فيها مفهوم «الفتح» و «الإغلاق» من الطرف الآخر كلية، من طرف التلقي، وهو ما يعني أن النص، بصرف النظر عن كونه مغلقا أو مفتوحا عند نقطة الإنشاء، «مفتوح» أمام القارئ الذي لا يقوم فقط بتحقيق دلالته أو تفسيره، بل بإعادة كتابته عن طريق استحضار الغائب فيه، وملء فراغاته وفجواته، وهذا هو النص «المعطاء»، كما يسميه عبدالله الغذامي، الذي يسمح للقارئ بنشاط تفسير النص بل إعادة كتابته. أما النص الذي لا يسمح بذلك فهو النص «المغلق» المتحجر.

ولاشك في أن لكل من الموقفين شرعيته التي تؤسسها الدراسة النقدية التي ينتمي إليها، لكن تلك الشرعية تصبح عبثا حينما يستخدم الحداثي العربي هذين المصطلحين، من الموقفين المتعارضين، في سياق واحد دون أن يدرك أنه بذلك يخلط الأوراق بشكل مـربك. وفي النمـوذج المطول الذي جنبنا اسم كاتبه عن عمد مثال صارخ للتداخل المربك الذي نتحدث عنه. إن الأزمة، في إيجاز، لا تتمثل في غموض المصطلح أو مراوغته في سياقه الأصلي الأجنبي، ولكنها تتمثل في استخدامنا العربي له بحرية وفي تداخل

غريب يرجع إلى أننا في حقيقة الأمر عاجزون عن تحديد انتماءاتنا بالدرجة الأولى. مفهوم فتح النص وإغلاقه في حد ذاته قديم قدم النقد ذاته، وهو أمر لا يحتاج إلى إثبات أو مناقشة أو تفصيل. أما نحن فنتصرف في انبهارنا بإنجازات العقل الغربي كأننا أمام فتح نقدي جديد قدمته الحداثة وما بعدها.

وقد فعلنا الشيء نفسه مع مصطلح غربي، هو الآخر قديم قدم النقد الأدبي، وهو المصطلح Poetics، الذي وقفنا أمامه في انبهار غريب كأننا نتعامل معه للمرة الأولى لا لشيء إلا لأن المصطلح القديم قدم أرسطو ذاته على الأقل عاد إلى احتلال بؤرة الضوء في النقد الحداثي الغربي. صحيح أن الوقفة الحداثية الغربية مع المصطلح القديم ارتبطت بتفسيرات ثم إعادة تفسير جديدة انتهت إلى تحميل المصطلح القديم دلالات جديدة لم يحدث عليها اتفاق حقيقي حتى الآن، وأن أبرز التفسيرات الجديدة حتى الآن تفسير رومان ياكوبسون للمصطلح (Poetics) باعتباره «لغة عن اللغة»، وهو التفسير الذي يقدمه عبدالله الغذامي في إيجاز رائع في الخطيئة والتكفير، نقلا عن ياكبسون ببعض التصرف:

> «والشاعرية تنبع من اللغة لتصف هذه اللغة: لغة عن اللغة تحتوي اللغة وما وراء اللغة، مما تحدثه الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات، ولكنها تختبئ في مساربها. وهذا تمييز للشاعرية عن اللغة العادية ويستعين. ياكبسون بعلم المنطق الحديث ليؤسس التمييز هنا ويقسم اللغة إلى فئتين: لغة الأشياء، وهي ما نمارسه عادة في الحديث عن الحياة والأشياء. والفئة الثانية: ما وراء اللغة، وهي لغة اللغة، عندما تكون اللغة هي موضوع البحث وهذه هي الشاعرية. ولكنها لا تقوم كشيء ذي قيمة إلا بأن تتجاوز ظاهر اللغة فتسبر بواطنها وتستكشف تركيباتها الخفية. ولو اقتصرت على ما في اللغة فقط لكانت كمن فسر الماء بعد الجهد بالماء»(٣٧).

وحتى نفهم جيدا ما يتحدث عنه ياكوبسون عبر الغذامي فإننا نذكر بأن الكلمات السابقة وردت في سياق محاولة الأول الإجابة عن سؤال مبدئي هو: «ما الذي يجعل الرسالة عملا فنيا؟»، وبعد السطور السابقة مباشرة يشير الغذامي

إلى رأي كل من تودوروف وفراي في تعريف الشاعرية. فالأول يرى أن الشاعرية تهدف إلى تأسيس نظرية ضمنية للأدب، واستنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي. أما الآخر فيرى أن فهم الشاعرية شرط للفهم النقدي، وأن وظيفة الناقد لكي يحقق ذلك الفهم أن «يعمد إلى تأسيس القوانين العامة للتجربة الأدبية، وباختصار لابد أن يكتب مستندا على إيمان بأن هناك أبنية كلية قابلة للإدراك والتعريف في معرفتنا عن الشعر، وهي ليست الشعر نفسه، ولا ما فيه من تجربة، ولكنها: الشاعرية». لقد آثرت في سياقنا الحالي أن أشير إلى ياكبسون وتودوروف وفراي من خلال الغذامي عن عمد، لأن ما فهمته أنا هو بالقطع ما فهمه الغذامي، وهو أن ما يتحدث عنه النقاد الثلاثة هو ما يجعل الشعر شعرا، أو نظرية الشعر، ثم، وهو الأهم، أننا لا نتحدث هنا عن «الشعر» كنوع أدبي معروف، بل نتحدث عن كل إبداع أدبي وهو ما يؤكده الغذامي، حينما يشير إلى كلمات تودوروف: «فالشاعرية إذن هي الكليات النظرية عن الأدب، نابعة من الأدب نفسه، وهادفة إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له». لكن الغذامي حينما ينتقل إلى تنظيره هو ثم تطبيقه يتحدث فجأة عن «الشاعرية» وهي الترجمة التي يختارها للمصطلح القديم المعاصر Poetics، لا باعتبارها صفة أو قيمة يتصف بها الشعر. الشاعرية كما يراها الغذامي ليست نظرية الشعر بل الخصائص اللغوية التي لا تختلف كثيرا عن مفهوم الاستخدام الخاص أو الرمزي للغة، وهو مفهوم لا يختلف عن معنى لفظة poetic باعتبارها صفة في الإنجليزية، ومن ثم لم يكن من الصعب أن يربط الناقد الحداثي العربي بين ياكبسون وتودوروف وفراي وبين القرطاجني والحديث الشريف:

> «وتتحول الكلمة عندئذ إلى (إشارة) لا تدل على معنى وإنما لتثير في الذهن إشارات أخرى، وتجلب إلى داخلها صورا لا يمكن حصرها، وهذا ما سماه القرطاجني بالتخييل، ... حيث يركز على ما يحدثه النص من أثر إشاري في ذهن المتلقي ينتج عنه أن تقوم في الذهن صور ينفعل لتخيلها، ويتبعها صور أخرى يحدثها الانفعال اللاشعوري - من جهة الانبساط أو الانقباض - على تعبير القرطاجني - كأنه يقول بمبدأ التوازن القائم على (التعارض الثنائي) في تأسيس الشاعرية...

> ولذا فإن (الشاعرية) انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم وتعبيرا عنه أو موقفا منه، إلى أن تكون هي نفسها عالما آخر، ربما بديلا عن ذلك العالم. فهي إذن (سحر البيان) الذي أشار إليه الأثر النبوي الشريف (إشارة إلى قوله صلى الله عليه وسلم: إن من البيان لسحرا). وما السحر إلا تحويل للواقع وانتهاك له، يقلبه إلى (لا واقع). أو هو (تخييل) على لغة القرطاجني، أو تحويل العالم إلى خيال»[٢٨].

لقد تحول معنى Poetics من نظرية للأدب ـ قد نختلف حول الترجمة، بالطبع ـ تبحث فيما يجعل النص الشعري شعرا، وبعبارة أدق، فيما يجعل النص الأدبي أدبيا إلى **شاعرية لغة الشعر**، في «الأقوال الشعرية» التي أشار إليها القرطاجني وأشار إليها الغذامي في صفحة سابقة من كتابه. لقد كان القرطاجني ـ على الرغم من سبقه الواضح لياكبسون، كما يؤكد الغذامي، في حديثه عن نظرية الاتصال، يتحدث عن «الأقوال الشعرية»، أي قصائد الشعر، وليس الأدب عامة.

وحتى لا نظلم عبدالله الغذامي بهذا التركيز، ولا نقلل من جهده في خدمة حركة النقد العربي المعاصرة، ومحاولاته المستمرة لإقامة جسر ثقافي بين الحداثة الغربية وما بعدها وبين التراث النقدي العربي، وهي محاولات تشهد بها عمليات العودة الملحة لأعلام النقد العربي القديم في معرض حديثه عن التفكيك الغربي، نقول إن الحيرة في التعامل مع المصطلح النقدي الغربي Poetics لم تكن أبدا حيرته وحده، ولكنها حيرة جيل كامل أمام مصطلح نقدي مستورد تجسد في نهاية المطاف في أكثر من عشر ترجمات ـ حتى الآن ـ لمصطلح واحد.

في بحث لـ «ثامر الغزي» نشر في مجلة **علامات** السعودية (مارس ٢٠٠٠) يورد الباحث عشر ترجمات، سبق أن أحصاها حسن ناظم في دراسة سابقة له بعنوان «**مفاهيم الشعرية**»، للفظ «Poetics» هي: «الشعرية» و«الإنشائية» و«الشاعرية» و«علم الأدب» و«الفن الإبداعي» و«فن النظم»، و«فن الشعر» و«نظرية الشعر» و«بوطيقيا» ثم «بويتيك». ونستطيع أن نضيف إليها بالطبع ترجمة أخرى هي «علم الشعر» التي وردت في أكثر من موضوع في كتابات جابر عصفور، وإن كنت لا أستطيع أن أؤكد نسبتها إليه. إننا أمام إحدى عشرة ترجمة عربية لمصطلح نقدي غربي واحد! معنى ذلك أن يقوم كل كاتب حداثي عربي من

الأجيال المتأخرة الذين لم تتح لهم قراءة الفكر الحداثي وما بعد الحداثي الغربي في لغاته الأصلية باختيار الترجمة التي تحلو له، وعلى القارئ العادي المسكين أن يضيع وهو يحاول تحديد الدلالة المقصودة للترجمة المختارة. ولسنا هنا في مجال تحديد درجات الاختلاف والاتفاق بين هذا الخليط المريك من الترجمات، أو حتى محاولة تحقيق قدر من الاتفاق على ترجمة واحدة للمصطلح يقبلها الجميع. إن كل همنا هنا هو إبراز حالة الفوضى التي أوصلتنا إليها عملية الانبهار بالحداثة وما بعد الحداثة الغربيتين.

لكن الطريف أن لفظ «علم» يستخدم مرتين في ترجمة ذلك المصطلح الغربي الذي ترجم مرة إلى «علم الأدب» ومرة أخرى إلى «علم الشعر». مرة أخرى ليس الهدف هو المفاضلة بين الترجمتين، لكنه التوقف عند «العلمية» الجديدة كأحد مفاتيح خديعة «تحديث» العقل العربي. نعم لقد استخدم شعار العلمية عنوانا للاتجاهات الحديثة باعتبار أن العلمية هي مدخلنا المبدئي لتحديث الفكر العربي. وتحت ستار العلمية ارتكبت مغالطات لا تحصى.

لقد كان الطموح الأول للدراسات اللغوية منذ السنوات المبكرة من القرن العشرين هو تحقيق «علمية الدراسات اللغوية». وقد كان هذا حلم سوسير الذي مهد مبكرا لظهور علم العلامات أو السميولوجيا. وقد حاول نقاد الأدب البنيويون، بنقلهم للنموذج اللغوي في التحليل إلى النص الأدبي، تحقيق علمية مماثلة للنقد الأدبي. وعلى الرغم من أن الفلسفة الألمانية، الظاهراتية والتأويلية على وجه التحديد، كانت قد سبقت ذلك الاتجاه وأن انتقالها إلى اللغات الغربية الأخرى، مثل الفرنسية والإنجليزية قد تزامن على الأقل مع الدعوة الجديدة لعلمية النقد، فإن الشعار ظل مرفوعا حتى نهاية الستينيات دون كثير نقض. ثم انهارت علمية النقد، وعلمية اللغة تحت معاول الفلسفة الألمانية من ناحية، والإستراتيجية التفكيكية، من ناحية ثانية. وهكذا، ومنذ البداية، صب دريدا، كما يقول محمد عناني، جام غضبه على البنيوية والبنيويين:

> «إذ صب جام غضبه على ما رآه أو ما زعمه من طموح دعاة البنيوية إلى اتباع المنهج العلمي فإن العلم science في نظره، مثله في ذلك مثل الدين والفلسفة والميتافيزيقية، يقيم نظامه system على ما يسميه بالحضور presence ومعناه التسليم بوجود نظام خارج نطاق اللغة وإطار عملها بحيث يبرر ما تدعيه من الإحالة إلى الحقائق أو الحقيقة truth»[٣٩].

كان الشك في علمية اللغة وعلمية التحليل اللغوي البنيوي للأدب، بل نفي تلك العلمية قد بدأ بالفعل داخل معسكر ما بعد الحداثة الغربية، بدأ قبل أن يرفع الحداثيون العرب، خاصة حداثيي الثمانينيات، العلمية شعارا لهم بسنوات طويلة. والواقع إن رصد مواقف الحداثيين العرب يظهر ازدواجية وربما ثلاثية لافتة للنظر. ففريق البنيويين استمر في تمسكه بشعاره المبدئي، علمية النقد، تأسيسا على علمية التحليل اللغوي، على الرغم من أن عصر الشك الكامل داخل الثقافة الغربية كان قد أصاب شعار العلمية في مقتل. وفريق ما بعد الحداثيين الذين تبنوا بعض مقولات إستراتيجية التفكيك، أو: استراتيجية التفكيك، تحولوا، بالطبع، إلى رفض العلمية واعتبارها قيدا على الإبداع والنقد. أما الفريق الثالث، وهو أشد الفرق خطورة على العقل العربي، فهم الفئة التي تقف في منطقة وسط، لا عن معرفة ودراية، أو حتى محاولة انتقاء ذكية وصحية من التيارات المختلفة، بل عن عدم فهم لما يحدث حولهم، وهكذا تداخلت عندهم كل الاتجاهات النقدية في خليط غريب لا هو بنيوية أو تلق أو تفكيك، ولا هو أيضا تراثي. من بين أعضاء الفريق الثاني الذين كتبوا محذرين، في بداية العصر الذهبي للبنيوية العربية مع صدور مجلة **فصول**، محمد مفتاح الذي نبه إلى أن العلمية كانت مقتل البنيوية في دراسته المبكرة: تحليل **الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص**، والتي صدرت طبعتها الأولى عام ١٩٨٥:

> «إن النظرية الوضعية المعاصرة كان لها دور كبير في نشأة كثير من العلوم وتطويرها لأنها صاغت قوانين علمية أو اجتماعية لتفسير الظواهر، وكذلك فإنها أبعدت (مؤقتا) من مجال اهتمامها ما ليس خاضعا للتقنين ولا قابلا لصياغة القواعد. وهكذا فإن الدراسة اللسانية الموضوعية لا تهتم كثيرا بالوقائع النغمية (التنغيم والنبر والإيقاع)، والمجاز (الاستعارة والكناية والمجاز المرسل) أي ما يكون روح أنواع الخطاب الأدبية والشعرية وأضرابها، ولكنها في نفس الوقت ركزت على المعطيات القابلة للإحصاء والتكميم، وهكذا شاعت المنهاجية الإحصائية للأصوات والصيغ الصرفية والمعجم والتركيب والصور قصد دراسة النصوص وتأويلها على أسس علمية (علموية)»[٤٠].

إن المتابع لعشرات، بل مئات النماذج للتعامل البنيوي مع الشعر العربي لا يملك إلا أن يقف مذهولا، ولا أقول حائرا، أمام ما يقترف في حق الإبداع، حديثه وقديمه، من آثام. فهذه «المقاربات» البنيوية، متدثرة بغطاء «العلمية» لا تقرب «القصائد من المتلقي، ذلك العنصر الأساسي في ثنائية الإبداع/التلقي أو الكاتب/القارئ، بل تبعدها عنه، لأنها من ناحية لا تحقق أكثر من تحليل لغوي للقصيدة - هذا إذا لم يتعمد الناقد الغموض والإبهام والمراوغة، ولا تحقق «إنارة» النص من ناحية ثانية. وفي أحيان كثيرة، لا يتحقق حتى مجرد نحو القصيدة. وينتهي بنا الأمر إلى جداول إحصائية - تبدو علمية بالقطع، فالإحصاء علم له قواعده وله دوره - ولكنها لا تساعد، من قريب أو بعيد، في اقتراب القارئ العادي من القصيدة نفسها. والطريف، أنني سحبت من فوق رف مكتبتي أقرب مجلد وضعت يدي عليه. وأقسم أنني لم أختر المجلد، وحينما وضعت يدي عليه أخذت أتصفحه باحثا عن بغيتي: وهو رسم بياني أو جدول إحصائي قدمه كاتب - أي كاتب - لإضفاء صبغة العلمية على «المقاربة» النقدية. كان المجلد هو فصول، المجلد السادس عشر العدد الأول، صيف ١٩٩٧. وكان الجدول الذي لفت نظري أولا، قبل البحث أو كاتبه، هو الجدول التالي الذي قدمه محمد مفتاح. هل قلت محمد مفتاح؟ نعم، محمد مفتاح وبحثه المشار إليه بعنوان: «**مدخل إلى قراءة النص الشعري: المفاهيم معالم**»[(٤١)]. محمد مفتاح نفسه الذي كتب في ١٩٨٥ رأيا يعيب فيه، ولو من طرف خفي، على «المنهاجية الإحصائية» التي تهمل الوقائع النغمية والمجاز من استعارة وكناية ومجاز مرسل، وهي جميعا «روح» الخطاب الأدبي، من أجل تحقيق حصر إحصائي للأصوات والصيغ الصرفية والمعجم والتركيب والصور، وهذا، على وجه التحديد، ما يفعله محمد مفتاح، مع بعض تنويعات تفرضها القصيدة التي يتعامل معها، وهي قصيدة الشاعر المصري رفعت سلام: «إنها تومئ لي». وبصرف النظر عن موقفنا المبدئي القائم على أن هذا التعامل النقدي مع القصيدة يقوم بحجبها عن المتلقي ولا يحقق أي إنارة، فإن الموقف في حد ذاته نموذج للمنحنى الذي وصلنا إليه في الثقافة العربية! فنحن نعيش تداخلات وتناقضات مستمرة بين حداثي وحداثي، وبين مرحلة ومرحلة أخرى حداثية للفكر نفسه، وأحيانا كثيرة داخل النص الواحد! أي رعب هذا الذي يعيشه المثقف العربي العادي؟!

إن الجدول أو البيان الإحصائي على الصفحة المقابلة لا يحتاج إلى تعليق. وما على القارئ إلا أن يكرر تجربة المؤلف نفسها ويمد يده إلى مجلد أو كتاب يشتم أن صاحبه حداثي لتطالعه نماذج مماثلة، قد تكون أقل أو أشد تعقيدا، ولكنها جميعا تشترك في عدم إنارة النص الإبداعي:

بل وصل الأمر بناقد كبير مثل كمال أبي ديب في انبهاره بعلمية النقد الغربي إلى يأس من نقل علمية البنيوية الغربية لأنها سوف تستعصي على فهم القارئ العربي غير القادر على التفكير في القضايا الكلية، ومن ثم غير القادر على إدراك «القيمة الثورية للبنيوية». ولهذا، وبسبب هذا اليأس عند كمال أبي ديب من قدرات القارئ العربي على التعامل مع النظريات العلمية، يختار الرجل أن يركز جهده على تطبيق المنهج العلمي للبنيوية كما عرفها، أو كما سبق إليها الآخرين، على النصوص العربية، ما يتيح للقارئ العربي «الفرصة لإدراك الهوة العميقة بينه وبين المناهج الأخرى السائدة في الدراسات العربية، وامتيازه عليها»[٤٢]. وقد سبق أن توقفنا طويلا في المرايا المحدبة عند نماذج من تطبيقات أبي ديب على الشعر الجاهلي، وكيف تحولت باسم العلمية، إلى عمليات تعذيب حقيقية للنص الشعري لتنطقه بما ليس فيه، تماما كما قال روبرت شولز في سياق نقده للبنيوية. وحينما نقول «إنطاق النص» هنا فلا نعني إنطاق الصوامت أو ملء الفجوات، بل نعني فرض تفسير أو معنى على النص لا يمكن للنص في الظروف العادية، وبعيدا عن «جهاز الشد» الحداثي، أن ينطق به. «إن فكرة وضع اللغة»، كما يقول شولز، «للشعر فوق جهاز الشد rack إرغامه على الإفضاء بأسراره أو، ما هو أسوأ، على الاعتراف الكاذب، كانت مثار رعب جزء كبير من العالم الأدبي، وقد كانت النتائج الفعلية للنقد الأدبي الذي قام به البنيويون فظيعة بما فيه الكفاية»[٤٣].

وبعد

لقد استغرقنا فصلين كاملين وطويلين، لنحدد معالم الدعوة لقطيعة معرفية مع تراثنا النقدي، وهي الدعوة التي ركبت موجة الشعور القوي والرغبة الصادقة في «تحديث» العقل العربي بعد هزيمة عسكرية أطاحت بحلم تحقيق صحوة عربية كبرى من المحيط إلى الخليج، وعلى الرغم من شرعية الدعوة للتحديث فإن ما حدث أن البعض حوّل ذلك الشعور الصادق

٦ - ٥ - ٤ - ٣ - ٢ - ١ -

العلاقة بين الأدلة		معنى الأدلة		الدلالة		الـدال				التدلال
التطابق	التطابق	النص الواضح	الاستلزام	ما فوق التناقض	الاحتقار	السواد الكبار	البياض الصغار	التطابق	التطابق	التطابق
التفاعل	التماثل	النص البين	التصاعد	التناقض	الاستصغار	السواد الأكبر	البياض الأصغر	التماثل	التماثل	التماثل
التداخل	التشابه	النص الظاهر	الاستكشاف	الانتماء إلى التناقض	الاستهزاء	السواد الكبير	البياض الصغير	التشابه	التشابه	التشابه
التحاذي	التحاذي	النص المحتمل	التنازل	التضاد	السخرية	السواد الصغير	البياض الكبير	التحاذي	التحاذي	التعالق
التباعد	التشاكه	النص الممكن	التقييس	الانتماء إلى التضاد	الهزل	السواد الأصغر	البياض الأكبر	التشاكة	التشاكه	التعاقد
التقاصي	التضاهي	النص العمي	الاستنباط	شبه تضاد	الدعابة	السواد الصغار	البياض الكبار	التضاهي	التضاهي	التواطؤ

المصدر: محمد مفتاح/ مدخل إلى قراءة النص الشعري، «المفاهيم معالم»، مجلة «فصول»، المجلد السادس عشر، العدد الأول (1997).

إلى دعوة للأخذ بكل ما هو غربي، والتنكر لمنجزات العقل العربي بل احتقارها. وسرعان ما استُبدلت الحداثة بالتحديث اعتمادا على تقارب لفظي خداع. وقد كان الارتماء في حضن الحداثة الغربية، دون إدراك لمواضع الاختلاف ومكامن الخطر، كاملا. وهكذا قبل البعض الحداثة الغربية في جوهرها القائم على التمرد على القديم والمألوف. وحينما تحولت الحداثة الغربية إلى ما بعد حداثة تقوم على الشك المطلق في كل شيء انزلق البعض إلى متاهاتها. من فعلوا ذلك دون وعي لم يكونوا أقل ذنبا ممن فعلوا ذلك عن وعي وإدراك. لكن الأخطر من هذا وذاك أن الانبهار بالحداثة الغربية جاء تمهيدا مبكرا واختياريا من جانب البعض للوقوع في فخ السيطرة الأجنبية. وقد ناقشنا في ذلك الجزء الأول أيضا آراء بعض المفكرين من داخل المعسكر الغربي حول العلاقة بين الحداثة وما بعد الحداثة الغربية وبين الهيمنة التي يؤكدها النظام العالمي الجديد القائم على ثنائية العولمة وحرية التجارة.

وقد انتهى بنا المطاف، في السنوات الأخيرة من القرن العشرين، إلى زحام هو أقرب إلى الفوضى منه إلى أي شيء آخر في المفاهيم والمصطلحات النقدية كان نتيجة طبيعية لفتح ثقافة واحدة، هي الثقافة العربية، أمام حداثات متعددة، غربية وشرقية، دون إدراك الاختلافات الجوهرية بين الثقافة العربية وتلك الثقافات المستوردة. وزاد الطين بلة أن عمليات النقل عن العقل الغربي، كانت تتسم في أحيان كثيرة بالغموض والتشوش بل سوء الفهم. أما ثالثة الأثافي، فقد كانت ضيعتنا الكاملة بعد القطيعة المعرفية مع التراث العربي في مواجهة فوضى المصطلح النقدي. وفي أحيان كثيرة، أحيان كثيرة جدا، كان البعض منا يختار أن يدير ظهره لمصطلح نقدي عربي محدد، بل وعصري وحداثي إلى أقصى حدود العصرية والحداثة، ليستعير أو ينقل مصطلحا لا يعرف بداياته أو نهايته.

من هنا تبدأ أهمية محاولتنا في الجزء الثاني من هذا الكتاب لوصل ما انقطع.



الجزء الثاني

وصلُ ما انقطع:
نحو نظرية نقدية عربية

مدخل

«إن السبب في عدم تبلور نظرية بلاغية عربية معاصرة كامن في أن العديد من الدراسات التي مورست في حقلنا النقدي لم تراع في قراءتها الشروط البلاغية العربية... الأمر الذي أسفر عن تغييب العديد من خصوصيتنا في إجراء اللغة وفي توظيف البلاغة».

محمد سالم الأمين

موقفنا من التراث

لقد تحدثنا في إطالة في بداية الجزء الأول من الدراسة الحالية عن موقف المثقف العربي من التراث في القرن العشرين، وهو موقف حددته ثنائية متكررة تكرر النمط، هي الانبهار بإنجازات العقل الغربي، واحتقار إنجازات العقل العربي. في تلك الصفحات المبكرة لم نتوقف عند بداية ازدهار الفكر الحداثي في العالم العربي في ثمانينيات ذلك القرن، فلم تكن الحداثة العربية، كما قلنا في حينه، بداية لتلك الثنائية المؤسفة، وإنما كانت الذروة، أو القشة التي قصمت ظهر البعير، كما يقولون. وقد أشرنا أيضا إلى أن البدايات المبكرة للثنائية، مع ديوان العقاد والمازني وغربال نعيمه، كانت تطويرا شبه حتمي لثقافة الشرخ التي بدأت قبل ذلك بقرن من الزمان على الأقل. ومن ثم، نود أن نطمئن القارئ في بداية الجزء الحالي من الدراسة إلى أننا لن نرغمه على عبور الجسر السابق نفسه من جديد، ولكننا سنعبر معه

جسرا آخر، هو الجسر الأساس في الدراسة الحالية، ، ونعني به موقفنا كمثقفين عرب من تراثنا النقدي العربي على وجه التحديد. وأثناء عملية العبور الجديدة سوف نحاول تحديد موقف مؤلف المرايا المقعرة من ذلك التراث، ومنهجه في إعادة قراءته واستقرائه والهدف من ذلك، وعلاقته بالدعوة إلى تأسيس نظرية نقدية عربية، وهذا هو الطموح الذي استتر خلف رفض المدارس النقدية الحداثية وما بعد الحداثية الغربية مثل البنيوية والتلقي والتفكيك في المرايا المحدبة، وهو الطموح نفسه الذي دفع المؤلف إلى الجهر بتلك الدعوة في كل صفحة من صفحات المرايا المقعرة الحالية.

كان لابد لنا، أثناء عبور الجسر الحالي من التوقف في عجالة هذه المرة، ودون تكرار لمقولات سابقة، عند ثلاث محطات رئيسية لتحديد بعض المواقف من التراث عامة، والتراث النقدي العربي القديم خاصة. المحطة الأولى تأخذ موقعها في بداية القرن العشرين، والمحطة الثانية حول منتصفه، أما المحطة الثالثة والأخيرة فقرب نهايته. ومن نافلة القول هنا التذكير بأن المواقف عند هذه المحطات الثلاث تتباين وتتداخل وتتزامن، بين رفض لا يخلو من الحدة للتراث العربي القديم مع انبهار بالفكر الغربي، إلى دعوة صريحة إلى تحقيق قطيعة معرفية مع التراث قبل تحقيق تحديث العقل العربي، ثم إلى محاولة لإمساك العصا من منتصفها بين التراث العربي والحداثة الغربية. وسوف نتعرض لنماذج من المواقف الثلاثة في انفصالها وتداخلها بشيء من التفصيل. ونعود، في محطتنا الأولى، إلى الغربال وموقف ميخائيل نعيمه الحاد من رفضه للتراث العربي القديم تأسيسا على أن الزمان غير الزمان، وأن مياها كثيرة قد مرت تحت الجسر، مما يجعل التفاخر بإنجازات العقل العربي القديم مثار السخرية والاستهزاء. وهكذا يكتب نعيمه:

«هناك زمرة من المنتقدين الذين إذا قرأوا هذه السطور لا يدعون سهما في جعبتهم إلا رمونا به. هم ينظرون إلى ماضينا فيرونه محاطا بهالة من السؤدد والمجد والعظمة. عندهم بعض عبارات تردده ألسنتهم «كلما دق الكوز بالجرة» كقولهم: «بلادنا مهبط الوحي - بلادنا مهبط الإنسانية - بلادنا أم الأنبياء... إلخ، فهلا توافقوني أيها القراء الأعزاء حينئذ إرضاء لخواطر هؤلاء الأدباء المنتقدين أن نحوك لنا قمصانا كالتي كان يرتديها أجدادنا...»[1].

وإذا كان هذا ما نريده، أي التفاخر بأمجادنا الغابرة، في رأي ميخائيل نعيمه، فيجب علينا أن نعود إلى بغداد نحيي أمجاد الخلافة ونقيم علينا خليفة معاصرا مكان هارون الرشيد، ونختار وزيرا نسميه جعفر البرمكي، أو فلنعد إلى نجد واليمن فنحيي لُبد ومُضر وحمير ونحيي سوق عكاظ. عندئذ، كما يقول نعيمه، لن يضحك أو يسخر منا أحد حينما نتفاخر بأمجادنا اليوم. وحيث إن تلك عودة مستحيلة، فإن نعيمه يخلص إلى:

> «هذا بلاؤنا. إننا ونحن لا نملك شروى نقير، ندعي الغنى والوفرة. إننا ونحن في كهوف الحياة وظلماتها، نفاخر الماشين في النور والسائرين في مقدمة الجيوش البشرية. إننا ونحن جهلاء، ندعي العلم والنور والمعرفة. إننا، ونحن ضعفاء، نضج ونكثر من الصياح، كأن قوة المرء في حنجرته. وقد سها هؤلاء المتفاخرون بالجهل عن أن الإقرار بالضعف قوة»(٢).

وإذا كان ميخائيل نعيمه قد انطلق في رفضه للقديم كله من نقطة «المهاجر» المقيم في أمريكا، والمنبهر بإنجازات العقل الغربي، فإن موقف عبدالعظيم أنيس ومحمود أمين العالم، بعد ذلك بأكثر من ثلاثين عاما، لا يختلف عن موقف المهاجر المنبهر بالعقل الغربي، وإن كان انبهار الأخيرين ليس بالعقل الغربي، بل بالعقل الشرقي الأجنبي هو الآخر. فالواقعية الجديدة، وهي التسمية التي استخدمها البعض بديلا عن الواقعية الاشتراكية، وصلت في انبهارها بإنجازات الثورة البلشفية إلى موقف المهاجر إلى الغرب نفسه من رفض للتراث العربي واحتقاره، وهو موقف لم تخفف من حدته كثيرا نغمة التراجع النسبي التي سادت مقدمتهما لطبعة لاحقة لكتابهما: **في الثقافة المصرية** (١٩٥٤). بل إن الاعتراف، في تلك المقدمة المتأخرة، بأنهما كتبا ماكتباه في فترة براءة ثورية وفكرية، لم يغير من حقيقة اعتماد المقالات التي شملها الكتاب على الأحكام العامة والمتسرعة حول الأدب العربي وغير العربي. ما يهمنا هنا أنهما في معرض الدفاع عن حركتهما برميان النقد القديم بالجمود والفجاجة:

> «ونحب أن نقرر أولا أن ما تُتّهم به حركتنا النقدية من تغليب للجانب الاجتماعي إنما يرجع إلى ما أشاعه هؤلاء الأدباء القدامى من فهم قاصر لهذه العلاقة بين صورة الأدب ومادته، وإلى ما يتميز

به أدبهم من جمود وانفصال عن حركة الحياة، وإلى ما رسّبوه في وجداننا القومي من قواعد نقدية فجة لا تفضي بالإبداع الفني إلا إلى أزقة مقفلة»[٣].

وحتى لا يكون هناك لبس حول « قدم» هؤلاء القدامى، ومن يعنيهم الوصف بالجمود والفجاجة فإن الكاتبين لا يترددان في إضافة ما يحدد أي قديم يقصدان. «ولو راجعنا تاريخ النقد العربي القديم»، يكتب أنيس والعالم، « لوجدنا أنه لا يخرج في مجمله عن البحث الجاد عن اللفظة الرائعة للمعنى الفريد. ولو تأملنا ما يقوله عميد الأدب اليوم في قلب القرن العشرين، وبعد أجيال من التطور الثقافي والتجارب النقدية التي لا حصر لها، لما وجدناه يخرج عن ترديد هذا الموقف النقدي القديم، المسرف في القدم»[٤]. ولسنا في حاجة هنا إلى تأكيد أن هذا الحكم على النقد العربي القديم بأنه، في مجمله، لم يخرج عن البحث عن اللفظة الرائعة، يندرج تحت التعميم غير العلمي ولا يمكن أن تبرره أي «براءة» ثورية. وسوف تتكفل الصفحات الباقية من المرايا المقعرة بإبراز ثراء النقد العربي، في مجمله، بل عصريته الشديدة.

أما المحطة الثالثة والأخيرة فهي ذروة الدعوة إلى القطيعة مع التراث رغم أنف شعار الأصالة والمعاصرة الذي يسارع الكثيرون إلى رفعه في وجوهنا كلما رفعنا راية التحذير من الارتماء في أحضان الحداثة الغربية، بل رغم كثرة الأصوات التي تتخذ موقفا وسطا بين الحداثة الغربية والتراث العربي. وسوف نناقش فيما بعد المفارقة الجوهرية التي تغلب على موقف دعاة إمساك العصا من وسطها حينما ينادون بوسطية ثقافية/نقدية ثم يستخدمون كل أدوات المناهج النقدية الحداثية وما بعد الحداثية الغربية ومصطلحاتها. فالموقف الذي لم يستطع حداثي عربي واحد أن يرفضه في الحداثة الغربية هو مبدأ القطيعة المعرفية مع التراث والتمرد على الماضي. ورغم اختلافنا المبدئي مع الدعوة إلى القطيعة مع الماضي، إلا أنها دعوة تتسق تماما مع الرغبة في «تحديث العقل العربي» الذي يعني، وبصفة أساسية، رفض القديم باعتباره مرادفا للجهل والتخلف. وهذا ما يؤكده ألان تورين ـ تورين مرة أخرى! ـ في نقده للحداثة الغربية حيث يضع النقاط فوق الحروف ولا يترك مجالا للشك في ربط الحداثة، أو حتى مجرد «العصرنة» modernity، بالقطيعة مع الماضي:

«أليس الفكر الحديث هو الفكر الذي يكف عن أن يحصر نفسه فيما هو معاش أو عن المشاركة الصوفية أوالشعرية في عالم المقدس لكي يصير علميا وتكنيكيا،...

لقد تحددت فكرة الحداثة كالنقيض لبناء ثقافي، ولكشف لواقع موضوعي،...

فالحداثة هي معاداة التراث، وسقوط الأعراف والعادات والتقاليد هي الخروج من الخصوصيات والدخول إلى الكونية، بل هي أيضا الخروج من حالة الطبيعة والدخول إلى سن الرشد. وقد اشترك الليبراليون والماركسيون في الثقة في ممارسة العقل، وكثفوا بالطريقة نفسها هجماتهم على ما أطلقوا عليه عقبات التحديث»(٥).

ومن ثم لم يكن غريبا أن يعدل العقاد من موقفه المبكر البالغ الحماس للثقافة الغربية والانبهار بإنجازات العقل الغربي إلى حد احتقار العقل العربي في العقود المبكرة من القرن العشرين إلى الدعوة إلى تأثر حذر بتلك الثقافة ومنجزات ذلك العقل في بداية النصف الثاني من القرن. فالعالم العربي، في رأيه، يحتاج إلى هوية واقية تحميه من أن تجور عليه الثقافة الغربية. ففي مقال له عن الوجودية، نشر في **بين الكتب والناس** (١٩٥٢) يكتب العقاد: «وقد تبين أن الهوية الواقية كانت ألزم للعالم العربي في هذا الدور مما كانت في جميع الأدوار الماضية منذ بداية النهضة في العصر الحديث. فإن الدعوات العالمية خليقة أن تجور على كيان القومية وأن تؤول بها إلى فناء كفناء المغلوب في الغالب»(٦). والجدير بالانتباه أن العقاد عندما عبر عن تخوفه على الكيان القومي الذي تعرضه التيارات الفكرية الغربية الجديدة لفناء «كفناء المغلوب في الغالب» لم يكن قد سمع، ولم يكن أحد آخر قد سمع، خارج دائرة الفنون التشكيلية، بالحداثة كما عرفناها بعد ذلك بسنوات قليلة مع صدور مجلة شعر، أوكما أغرقتنا في الربع الأخير من ذلك القرن، مما يكسب كلماته أهمية خاصة وكأنه يقرأ صفحات كتاب مفتوح فلم تمضِ سنوات قليلة حتى كان الحداثيون العرب يتحركون من منطلق فقدان الماضي التراثي لشرعيته المرجعية. «فالحداثة العربية»، كما كتب إلياس خوري العام ١٩٧٩»، هي محاولة بحث عن شرعية المستقبل، بعد أن فقد الماضي شرعيته التاريخية»(٧)، وإن كان خوري يستطرد ليؤكد أن شرعية المستقبل «هي أمل

الثقافة العربية في عالم توحده الرأسمالية الغربية بالقوة وتنفي فيه الأطراف إلى الذاكرة التاريخية حيث لا تستعاد إلا بوصفها فولكلورا أو دليلا جديدا على تفوق الغرب وقدرته على نفي الآخرين وإبادتهم». وعلى الرغم من التحذير، فإن الموقف المبدئي هنا أن الماضي قد فقد شرعيته.

وتفرض المفارقة نفسها مرة أخرى، وستظل تفرض نفسها ما استمر عجزنا عن تحديد هوية ثقافية خاصة بنا وما استمر اعتمادنا على الآخر الثقافي، سواء استعرنا فكره فقط أو مناهجه فقط، أو الاثنين معا. وهذا ما يؤكده سامي سويدان في معرض حديثه عن استعارة «نماذج وأنماط إبداعية وتصورات وأحكام معيارية ... وبخاصة الأوروبية الغربية». «ضمن هذه الشروط»، يكتب سويدان، «كانت الأعمال الحداثية في الوقت الذي تدعي فيه التحرر وأصالة التعبير تقع عن وعي أو من دونه في التبعية والاستلاب... بذلك كانت الأعمال المشار إليها تؤدي نقيض ما كانت تتوخاه وتعلنه. وكأن وهم التحرر والأصالة يتكشف عن ارتهان واغتراب»(٨).

بالإضافة إلى تلك المفارقة التي أبرزها سويدان في جسور الحداثة المعلقة هناك المأزق الذي ولدت به وفيه الحداثة العربية، وهو المأزق الذي يؤكده شكري عياد في الصفحات المبكرة من المذاهب الأدبية والنقدية. ففي معرض حديثه عن كلمات يوسف الخال المحورية المبكرة، والتي حددت الازدواجية الفصامية للمثقف العربي منذ أواخر الخمسينيات في دقة بالغة، يؤكد أن «التناقض بين كوننا شكلا في العالم الحديث وكوننا جوهرا في خارجه يضطرنا إلى معاناة قضايا مجتمع قديم في عالم حديث، ومعاناة قضايا عالم حديث في مجتمع قديم»(٩)، وفي سياق حديثه عن تلك الازدواجية يحولها شكري عياد إلى ازدواجية للأنا والأنا العليا تنتهي بصورة حتمية إلى عزلة الحداثة والحداثيين العرب منذ لحظة الميلاد الأولى:

> «فالقاعدة أن الكاتب يكتب لنوع واحد من القراء، إذا وجد نفسه يفكر في نوعين مختلفين إلى حد التناقض فلابد أن يشعر بالتمزق حقا، ولكن هذا التمزق لم يبدأ من وقت الكتابة. لقد وجد قبل ذلك حتما، ويمكننا أن نقول إنه تمزق في الانتماء. فالكاتب منتم بفكره أو بالأنا العليا [التي تشكلها الثقافة] إلى العالم الغربي الحديث، بينما هو منتم بعلاقاته الاجتماعية، أي بالأنا، إلى المجتمع العربي، وبناء

على ذلك **فلن يكون أمامه خيار حين يكتب، إلا أن يكتب لقارئ على شاكلته، قارئ عربي ينتمي بفكرة إلى العالم الغربي الحديث»**(١٠)

[التأكيد من عندي].

في مقابل ذلك التنكر الصريح للتراث النقدي العربي منذ بداية القرن العشرين، وانتهاء بالدعوة إلى القطيعة المعرفية مع الماضي كشرط لتحقيق التحديث ارتفعت بعض الأصوات بين الآن والآخر تستنكر الانسلاخ الثقافي والارتماء في أحضان الفكر الغربي، وإن كانت تلك الأصوات، خاصة منذ ارتفاع الصخب الحداثي، لم تنجح في تحقيق تيار حقيقي للأصالة يعتمد على العودة إلى التراث ورفض القطيعة. ربما يرجع إلى عدد من الأسباب أبرزها: أولا، ارتفاع صوت الحداثيين العرب ومسارعتهم، تماما كما فعل الحداثيون الذين أخذوا عنهم، إلى اتهام كل من يختلف معهم بالرجعية والجهل أو الأصولية والانعزالية، في عملية إرهاب فكري غير مسبوقة في تاريخ الفكر العربي والإنساني. ثانيا، الاستغلال الذكي لشعار التحديث والرغبة الصادقة لدى الجماهير العربية في تحديث العقل العربي بعد هزيمة ١٩٦٧ التي اعتبرها الكثيرون هزيمة للعقل العربي. ثالثا، أضاف الحداثيون العرب إلى غموض الفكر الحداثي وما بعد الحداثي غموضا آخر، كان مقصودا في حالات قليلة، وغير مقصود ترتب على سوء الفهم والنقل والترجمة عن الأصول الأجنبية في حالات كثيرة. وقد وقف القارئ العادي، بل المثقف العادي، أمام ذلك الغموض في كثير من الرهبة، ثم اختار الصمت حتى لا يتهم بعدم القدرة على الفهم، مما أدى في نهاية الأمر إلى أحادية غريبة في الرأي وصلت إلى حد الضيق الكامل بالاختلاف، أي اختلاف. رابعا، رفع الحداثيون العرب في فترة مبكرة شعارا براقا انخدع به المثقف العربي لسنوات طويلة، وهو شعار الأصالة والمعاصرة، وقد وصلت درجة الخداع إلى أن قلة فقط من المثقفين في العالم العربي هم الذين تنبهوا، كما حدث مع شكري عياد، إلى أن الرابطة بين الأصالة والمعاصرة لا تتعدى «واو العطف» بين شطري الشعار البراق المخادع. وهكذا صمت الكثيرون مما أغرى الحداثيين بتصديق أنفسهم في نهاية الأمر.

وسواء نجحت هذه الأصوات في تشكيل تيار مضاد أو حركة نقدية مناوئة للاستعارة من فكر الآخر الأجنبي أو لم تنجح، فالثابت أنها موجودة، وقوية، وأن

كانت تعمل في عزلة شبه كاملة لأنها بعيدة عن سلطة اتخاذ القرار أو عن أبواق الدعاية والطنطنة. لكنها تكتب من منطلق القلق الحقيقي والعميق على مسار الثقافة العربية. وسوف أكتفي في السياق الحالي بالإشارة إلى صوتين أو ثلاثة كنماذج للوعي بقيمة التراث النقدي العربي الذي يجب أن يكون نقطة انطلاقنا للتعامل مع فكر الآخر الثقافي، بما في ذلك الحداثة وما بعد الحداثة الغربيتين. يكتب مصطفى ناصف، على سبيل المثال، في دراسة أخيرة له بعنوان: **النقد العربي، نحو نظرية ثانية** (٢٠٠٠) مؤكدا اتساع مساحة النقد العربي القديم بما يكفي لتغطية القضايا الجوهرية التي يثيرها النقد الغربي المعاصر:

«في التراث النقدي عبر كثيرة: لقد عولجت مسائل التشعب، والامتداد، والتعدد، وعولجت مسائل الاشتباه ثم عولجت علاقة الاشتباه بالمبادئ المحكمة. النقد العربي القديم ـ إذن ـ يستطيع أن يحاورنا في مسائل تهمنا الآن، وقد يؤدي الحوار إلى شيء من الفهم الثاني للنقد العربي المعاصر نفسه. وقد حاولت أن أقول ـ بطرق مختلفة ـ إن الاستقلال النسبي للثقافة الأدبية لا يبرر إغفال التأمل فيما يعرِّض مجموع الثقافة والمطالب المشتركة للتهديد. وبعبارة أخرى إن الثقافة الأدبية المعاصرة ينبغي أن تسأل نفسها ـ بطريقة ثانية ـ عن فكرة المخاوف التي عنت النقد والثقافة الأدبية الموروثة.. معالجة المخاوف شديدة الصلة بالمصطلحات المعاصرة وعلى رأسها الغموض والتشظي. النقد العربي القديم إذن درس ينفع النقد العربي المعاصر من بعض الوجوه... لقد عجبت حين خيل إلي أكثر من مرة أن بعض منحنيات النقد القديم ذات الأهمية لا تنفصل انفصالا حادا عن النقد المعاصر».(١١)

ورغم اختلاف مؤلف المرايا المقعرة مع تعامل مصطفى ناصف مع النقد العربي القديم ممثلا، بصفة أساسية، بل وحيدة، في كتابي شيخ النقاد العرب القدامى، عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة، وهو اختلاف جوهري في أحيان كثيرة، إلا أن الكتاب المشار إليه يحدد علامات الطريق الذي انتهجته المجموعة الثانية من النقاد العرب في رفضهم للدعوة إلى قطيعة معرفية مع التراث النقدي العربي. وقد كان ناصف في الواقع أكثر تحديدا في موقع سابق للسطور المطولة التي أشرنا إليها، فهو يربط بين

استعارة المصطلح النقدي الحداثي (الغربي) والتعبئة الثقافية. «لكننا»، يكتب الرجل، «ضيعنا هيبة المصطلح وسط النزاعات الشكلية، وإلحاق ثقافتنا النقدية بثقافات أخرى، ضيعنا ما ينبغي علينا من تبين الحوار الصعب الشائك»[١٢]. وحينما ينتقل ناصف فيما بعد إلى مناقشة المصطلح النقدي العربي عند عبدالقاهر يقدم تفسيرات مثيرة للدهشة سوف نتوقف عندها فيما بعد، أقل ما يقال عنها مؤقتا إنها تفتقر إلى الدقة. والدقة على وجه التحديد، هي ما تحققه دراسة الولي محمد في دراسته: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي (١٩٩٠) في مواضع عديدة منها. إن الولي محمد يتخذ موقف الرفض لدعوة القطيعة المعرفية مع التراث العربي. ولا يخفي حماسه الشديد أحيانا لذلك التراث مع رفض مقابل للهرولة في انبهار وراء المدارس النقدية المستوردة ومصطلحها الغريب، الذي لا يضيف الكثير، في رأيه، إلى المصطلح النقدي العربي الأصيل:

> «وما تزال التساؤلات التي أثارها الجرجاني بشأن الاستعارة تحتفظ إلى اليوم بالكثير من المعاصرة. لقد كان وهما ما تصورناه، ونحن واقعون تحت تأثير النقد الاجتماعي والنفسي والتاريخي والانطباعي، من إمكان تجاوز البلاغة القديمة باعتبارها قواعد «جامدة». وإذا كانت هذه البلاغة قد فقدت الكثير من المواقع في المؤسسات التعليمية، فإن ثورة علوم اللغة وما أعقب ذلك قد نبه الأذهان إلى أن البلاغة لن تموت وخاصة إذا كانت بحجم بلاغة الجرجاني.
>
> إن العودة إلى الجرجاني هي عودة إلى نص لم يفقد جدته، **نص يثير من التساؤلات أكثر مما يقدم أجوبة قاطعة، نص يفتح باب الاجتهاد ويتركه كذلك، ولم يحاول إغلاقه إلا بعض المتأخرين. وهكذا فعندما نحاول الاجتهاد مرة أخرى فإننا نعود إلى سنة عريقة في البلاغة العربية**»[١٣] [التأكيد من عندي].

وفي مرحلة لاحقة من كتابه يتحول الولي إلى بعض المقارنات المطولة بين مقولات أجنبية حديثة ومقولات من النقد العربي القديم - من غير عبدالقاهر! - ليخلص إلى الحكم بأن الحداثيين العرب يديرون ظهورهم للنقد العربي لينقلوا أفكارا أجنبية حديثة أو معاصرة، لا تضيف كثيرا إلى أفكار

مماثلة أنتجها البلاغي العربي. يستشهد في ذلك بنموذج لاستعارة عز الدين إسماعيل لتعريف ريفرديReverdy للصورة الشعرية، كما ورد في كتاب الشعر العربي المعاصر:

> «إن الصـورة إبداع ذهني صـرف، وهي لا يمكن أن تنبـثق من المقارنة، وإنما تنبثق من الجمع، بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة ... وإنما يمكن... إحداث الصور الرائعة تلك التي تبدو جديدة أمام العقل بالربط، دون المقارنة، بين حقيقتين بعيدتين لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل»[١٤].

ويجمع الولي بين تعريف ريفردي للصورة وتعريف عبدالقاهر لها في أسرار البلاغة: «وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كانت أشد كانت إلى النفوس أعجب وكانت النفوس لها أطرب وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب» ليؤكد أن التعريف الذي قدمه الناقد الغربي الحديث، والذي اقتطفه عز الدين إسماعيل في كتابه، لا يختلف في مكوناته كثيرا عن تعريف الناقد العربي القديم في جوهره وعلى الرغم من تأكيد الولي في مقتطف سابق أنه لا يقصد البقاء داخل سجن الماضي بل فتح باب الاجتهاد وتركه مفتوحا في تعاملنا مع التراث إلا أنه يخلص إلى نتيجة منطقية يصعب الاختلاف معها: «فأي مجهود ضائع!» يكتب الولي، «إذا كنت أصرف مرحلة من حياتي لأجل «التجديد النظري» وهدم القديم لكي أجد نفسي في النهاية أواجه القدماء بأسلحة مفلولة وقد تكون أسلحة استعيرت من مخازنهم، إلا أن هذه الأسلحة أسيء استعمالها بين أيدينا فاكتشفنا أنها أقوى!»[١٥].

و على الرغم من حماس الولي محمد الواضح للنقد العربي القديم، ممثلا في آراء الجرجاني الذي يراه عملاقا في علم البلاغة، إلا أنه لا يتوقف في محبس الماضي ولا يعميه ذلك الحماس عن التطورات التي مر بها علم البلاغة، ومن ثم فهو يدرك أن آراء عبدالقاهر في البلاغة ليست النموذج النهائي، ولكن ما يفعله حقيقة هو فتح باب الاجتهاد في تعاملنا مع تراثنا النقدي والبلاغي. نجتهد. نعم. نذير ظهورنا لهذا التراث بالكلية. لا. إن رفض القطيعة مع الماضي لا يعني تقديس ذلك الماضي والوقوف عند إنجازات الأقدمين في انبهار خاطئ مماثل لانبهار الفريق الآخر بإنجازات العقل الغربي. إننا بذلك نقترب من وسطية ثقافية لا ترفض الجديد كله، ولا تقبله كله، ولا تقف عند القديم تتفاخر

بإنجازاته في سلبية وعجز. هذه الوسطية لا تختلف عن أهمية «المنظور التاريخي» في التعامل مع التراث، وهو ما يؤكده شكري عياد في اللغة والإبداع (١٩٨٨) حينما يرفض، في مجال المقارنة بين إنجازات العقل الغربي وإنجازات العقل العربي، مبدأ التفاخر وادعاء السبق لأنه «لا يتفق مع منهجنا، منهج المنظور التاريخي الذي يسجل المتغيرات كما يسجل الثوابت، ويعترف بالنسبي كما يعترف بالمطلق، ويرتكز على الوعي بالحاضر بدلا من تقديس الماضي»[١٦].

هكذا ينقلنا شكري عياد إلى الفريق الثالث من النقاد الحداثيين المعاصرين العرب، ونعني بهم أصحاب الموقف الوسطي الصحي الذي يرفض القطيعة المعرفية الكاملة مع التراث النقدي العربي في الوقت نفسه الذي يرفض فيه البقاء داخل سجن الماضي. الموقف المبدئي الصحي لا يعني أنهم يتفقون حول عدم الانبهار بالحداثة الغربية. أي أنهم في اتفاقهم على التعامل مع التراث من موقف اتصال، لا ينادون بالانفصال عن الحداثة الغربية، وهنا يكمن اختلافهم الحقيقي، كأنهم يقفون على سلم واحد، بعضهم فوق درجاته السفلى، عند أبعد نقطة من الحداثة الغربية، وبعضهم فوق درجاته العليا، عند أقرب نقطة منها. وحتى هذا التوصيف للتنويعات المختلفة لا يمكن لنا أن نثق به تمام الثقة، فعند النقطة الواحدة تحدث تنوعات تقترب من التناقض الصريح في مواقف البعض الذين يتحدثون في حماس عن التراث العربي، وعندما يتحولون إلى الممارسة التطبيقية يذوب ذلك الحماس المبدئي أمام غواية مصطلح نقدي غربي باهر. وفي أحيان أخرى نفاجأ بقراءة للتراث لتعزيز وجهة نظر حداثية محددة، وكأن هدف العودة إلى الماضي مرهون بتحقيق شرعية الحاضر وليس شرعية الماضي، وهي الشرعية الأساس في مفهومنا. وقد وضع جابر عصفور يده على نموذج لتلك الممارسة التي تقوم على قراءة التراث لخدمة هدف حداثي محدد دون الاكتراث، في كثير أو قليل، لتأسيس شرعية الماضي، وإن كان جابر عصفور، للأسف، يذكر النموذج ويتركه دون أن يتخذ موقفا منه. النموذج الذي وضع عصفور يده عليه هو قراءة كمال أبي ديب لعبدالقاهر الجرجاني، وهي قراءة يوظفها أبو ديب، كما يقول عصفور، لتأكيد صحة المشروع البنيوي. بل إن القراءة التراثية لا تهدف إلى تحقيق اتصال مع التراث بقدر ما تهدف إلى تحقيق انفصال عنه:

«ولكنه الوصل الذي سرعان ما ينقطع ليتأكد حضور القارئ في حدث اتصال فعال، يثبت ... دور «المستقبل» لهذه الرسالة، ومن ثم دور القارئ المعاصر، في عملية **تجعل الهدف من القراءة مرهونا بغائية المشروع البنيوي كله**. وذلك هو ما وجه ناقدا مثل كمال أبي ديب إلى إعادة قراءة «نظرية الجرجاني في الصورة الشعرية (١٩٧٩)؛ ليثبت أن عبدالقاهر هو الناقد الذي يؤسس عمله مدخلا فذا إلى بنية اللغة التعبيرية بوجه عام والصورة الشعرية بوجه خاص». فعبدالقاهر - في قراءة كمال أبي ديب - هو الناقد الذي يتركز اهتمامه في المنهج المحايث «للتحليل الأدبي، وليس «المنهج الخارجي»، و**عمله... «نموذج مفيد للناقد البنيوي»**، خصوصا ما يجده هذا الناقد من اهتمام عميق بالبنية الشعرية عند عبدالقاهر، حيث التركيز على القصيدة بوصفها «نشاطا لغويا وجماعا من العلامات أو... بوصفها نسقا من علامات لغوية دالة»[١٧] [التأكيد من عندي].

إن خطورة ما يشير إليه جابر عصفور في قراءته لأبي ديب أننا أمام ناقد يقرأ التراث العربي، ممثلا في عبدالقاهر، ليثبت صحة اتجاهه البنيوي، وليس العكس. وشتان بين القول إن التراث النقدي يثبت صحة المشروع البنيوي، أو أي مشروع نقدي حداثي آخر، والقول إن النقد العربي قدم مدرسة نقدية، قد لا تكون متكاملة أو مبلورة بما فيه الكفاية، تؤكد شرعية التراث العربي وسبقه. القول الأول يعطي شرعية للمشروع النقدي الحداثي، ومن ثم يعزز التمسك به، أما القول الثاني فيعطي شرعية للماضي، ويؤكد ضرورة إحيائه والتمسك به وتطويره، بالطبع. واللافت للانتباه هنا أن جابر عصفور في رأينا من بين أفضل من قدموا قراءات مستنيرة للتراث النقدي العربي وأغزرهم إنتاجا في هذا الاتجاه، ما في ذلك شك، لم يتوقف كثيرا أو قليلا عند خطورة قراءة أبي ديب للجرجاني، وعلى الرغم من أنه، في أكثر من مناسبة، يؤكد أهمية الوسطية التي ترفض القطيعة المعرفية مع التراث، وهي حينما تفعل ذلك فإن الهدف هو فهم الماضي بصورة أفضل من ناحية، وتحقيق فهم أفضل في الوقت نفسه للتراث ذاته عن طريق استخدام المنهجيات والآليات الحديثة في التعامل معه، من ناحية أخرى. لكنه، أبدا، لم

ينزلق إلى فخ قراءة التراث بهدف تأسيس شرعية البنيوية أو الحداثة. وإذا كنا في بعض الأحيان نرصد عنده بعض التناقضات فذلك لأن تناقضاته هي تناقضات جيل الحداثيين بأكلمه تقريبا، بعد أن وجدوا أنفسهم يتبنون الحداثة بتمردها على القديم والمألوف، ودعوتها للقطيعة مع الماضي مع الرغبة في تحقيق الأصالة، مهما اختلفنا على معناها ودرجتها. إن جيل الحداثيين في الواقع جيل أفضله من حاولوا تحقيق موقف وسط، لا من قبيل الرغبة في إمساك العصا من وسطها أو «الرقص عند منتصف السلم»، بل من قبيل إيمان صادق بقيمة التراث. وهذا ما يؤكده عصفور في تبريره «للاستعارات» من الآخر الثقافي باعتبارها أدوات لتطوير معرفتنا بالتراث، وليس لإثبات شرعية تلك الاستعارات، كما هي الحال مع أبي ديب في «مقدمات منهجية» لـ قراءة التراث، يكتب جابر عصفور:

> «ويبدو أنه يلزم لي - حتى أستبعد أي سوء فهم - تأكيد الوجه الموجب لأمثال هذه الاستعارات، **من حيث كونها أدوات ضرورية لا سبيل إلى الاستغناء عنها، أو تجاهلها، أو الجهل بها، في تطوير كل معرفة قائمة بالتراث، أو إنتاج أي معرفة جديدة به**، على الأقل إلى أن تستطيع ثقافتنا أن تصل إلى الطور الذي يمكنها من الإنتاج الذاتي لمثل هذه الأدوات. وحتى لو وصلت ثقافتنا إلى هذا الطور، فإن الجدل مع «الآخر» المنتج لهذه الاستعارات سيظل - كما كان دائما - شرطا أساسيا لاكتمال وعي الأنا بنفسها من ناحية، وقدرتها على تطوير نفسها بالحوار مع غيرها من ناحية ثانية»[١٨] [التأكيد من عندي].

وهنا أيضا لا نملك إلا أن نسجل أن كلمات جابر عصفور السابقة عن الاستعارات من الآخر الثقافي جاءت في ذروة «فتنة البنيوية» كما سماها هو، في الكتاب المشار إليه الذي نشر عام ١٩٩٢، وهو موقف يتسق تماما مع موقفه السابق قبل أن «تفتنه» البنيوية بعد عام ١٩٧٧، كما سبق أن أشرنا. ففي مقدمته المذيلة بتاريخ «أغسطس ١٩٧٧» لدراسته حول مفهوم الشعر يؤكد عصفور: «إن إثراء التراث النقدي، بهذا المعنى، يؤدي إلى إثراء حياتنا النقدية نفسها، كما يؤدي إلى إضفاء الأصالة على الجديد في هذه الحياة وفي ذلك يكمن المحك وراء كل حركة صوب الماضي. وثمة فرق - بالتأكيد - بين من يعود إلى الماضي

ليثبت وضعا متخلفا في الحاضر **ومن يعود إلى الماضي ليؤصل وضعا جديدا قد يطور الحاضر نفسه**»[١٩]. بل إنه يؤكد في أكثر من موقع من تلك الدراسة المبكرة «علمية» النقد التراثي العربي التي مكنت النقد الأدبي القديم من «تجاوز منطقة الانطباعات إلى منطقة التصورات التي تشكل عيارا للقيمة، يمكن تجريده من الحالات الجيدة أو الرؤية المتعينة والمتاحة، لكي يعود العقل فيطبقه على حالات فردية أخرى، متشابهة أو مخالفة»[٢٠]. إن الإنسان لا يملك هنا إلا أن يتساءل في أسى: إذا كان هذا هو مقدار حماس بعض الحداثيين لعلمية النقد العربي القديم، فلماذا يطلب منا أن نلقي بأنفسنا في أتون الحداثة الغربية باسم العلمية نفسها التي كانت لدينا من قرون!!

والواقع أن منهج الوسطية الصحي الذي يرفض القطيعة مع الماضي بالقدر نفسه الذي يرفض به تقديسه كان أحد المناهج الذي أكدها بعض المثقفين العرب في ذروة المد البنيوي في العالم العربي. من أبرز هؤلاء عز الدين إسماعيل بصفته رئيسا لتحرير فصول، المجلة التي ارتبطت منذ مولدها بالحداثة والبنيوية. وعلى الرغم من ذلك فإن رئيس تحريرها لا يتردد في تأكيد أهمية هذه الوسطية الثقافية والمنهجية. يكتب عز الدين إسماعيل، بصفته رئيسا للتحرير تحت عنوان «أما بعد» في افتتاحية العدد الأول من المجلد السادس (١٩٨٥) لمجلة فصول:

> «**فلم يعد هناك مجال في وقتنا الراهن لانطلاق بعض الأصوات منادية بنوع من القطيعة الابستمولوجية مع التراث**، ... فاهتمامنا بالتراث اليوم لا ينطلق من عاطفة أولية ساذجة تتمثل في الحنين إلى الماضي، وتعكس في جوهرها نوعا من عبادة الأسلاف. **وهو كذلك لا ينطلق من أي شعور بالقداسة لهذا التراث**، يجعل الاقتراب النقدي منه بمنزلة خطيئة لا تغتفر. وكذلك فإننا لم نعد ننظر إلى التراث على أنه كيان موحد مغلق على ذاته، يقبل كله أو يرفض كله... إن تراثنا هو حصيلة ما حققه الإنسان العربي على مدى التاريخ من نجاح وإخفاق، ومن انتصار وانكسار، فاجتمع فيه الإشراق، والإعتام، والحيوية والجمود، وكل فضائل العقل البشري ورذائله»[٢١] [التأكيد من عندي].

إن ثنائية رفض القطيعة الابستمولوجية أو المعرفية مع التراث ورفض تقديسه في الوقت نفسه، أي رفض إغلاق باب الاجتهاد، كما قدمنا حتى الآن،

هو الموقف الذي تتبناه غالبية الحداثيين بدرجات متفاوتة، وفي ذلك لا يختلف موقفهم، في حقيقة الأمر، عن المعنى الذي قصد إليه ت. س. إليوت في حديثه عن «الحس التاريخي» the historical sense في مقاله الأشهر عن «**الموهبة والتقاليد**». وليس من قبيل المصادفة أن يختار شكري عياد، الذي ينطق إنتاجه النقدي بإعجاب غير خفي بكثير من مبادئ النقد الجديد الذي أسس له إليوت وارتبط به، مصطلح «المنظور التاريخي» وضرورته في تعاملنا مع التراث النقدي، إذ لا يوجد اختلاف كبير بين المصطلحين. وربما يحتاج الأمر هنا، من باب توضيح الثنائية التي نتحدث عنها، إلى التوقف في إيجاز مع مقولة إليوت المعروفة: «إن الحس التاريخي لا يعني إدراك انقضاء الماضي فقط، بل أيضا حضوره». أي أننا، في تعاملنا مع التراث الماضي، لابد أن ندرك في آن أن الماضي قد انقضى وأصبح ماضيا لا يمكن استرجاعه كما هو. ولكننا لابد أن ندرك، في الوقت نفسه، أن الماضي حاضر، ومستمر فينا ومعنا. أهمية مقولة إليوت أننا لا نستطيع أن ننطلق من أحد طرفي الثنائية في تجاهل لطرفها الآخر. فالقول فقط بأن الماضي ماضٍ انقضى، دعوة صريحة إلى الجهل. والقول فقط بأن الماضي حاضر مستمر فينا دعوة إلى الجمود والتحجر وإغلاق باب الاجتهاد. وهذا ما أدركه محمد عابد الجابري في دراسته القيمة عن موقفنا من التراث: نحن والتراث (١٩٨٢)، حيث يؤكد أن التراث، في قراءتنا المعاصرة، يتحقق له حضوران متزامنان لا نستطيع الأخذ بواحد منهما دون الآخر:

> «فمن جهة تحرص هذه القراءة على جعل المقروء معاصرا لنفسه على صعيد الإشكالية والمحتوى المعرفي والمضمون الأيديولوجي ومن هنا معناه بالنسبة لمحيطه الخاص، ومن جهة أخرى تحاول هذه القراءة أن تجعل المقروء معاصرا لنا، ولكن فقط على صعيد الفهم والمعقولية، ومن هنا معناه بالنسبة لنا نحن. إن إضفاء المعقولية على المقروء من طرف القارئ معناه نقل المقروء إلى مجال اهتمام القارئ، الشيء الذي قد يسمح بتوظيفه من طرف هذا الأخير في إغناء ذاته أو حتى في إعادة بنائها. وجعل المقروء معاصرا لنفسه معناه فصله عنا وجعله معاصرا معناه وصله بنا»[٢٢].

إن أبرز ما يؤكده الجابري في السياق السابق أن علاقتنا بالتراث علاقة «اتصال» و «انفصال» متزامنين، وهو ما أكدته مقولة إليوت السابقة أيضا،

وهو ما أكده أيضا جابر عصفور بعد ذلك بعشر سنوات في نص تجيء مفرداته وتفاصيله تأكيدا لمقولة الجابري التي كانت أمامه ولابد. ففي معرض حديثه عن مشكلة التعامل مع التراث النقدي وقراءته يكتب:

> «هذا الفهم يجرنا إلى المشكلة الثانية حيث تتحول علاقة القارئ بالمقروء إلى علاقة اتصال وانفصال في آن. وإذا كان القارئ ينتمي إلى عصره والمقروء ينتمي إلى عصره المقابل، فإن العلاقة بينهما علاقة انفصال لا محالة، لكن هذا الانفصال سرعان ما يتحول إلى اتصال على مستوى البعد القيمي الذي ينطقه النص المقروء، والذي يتجاوب أو يتنافر مع البناء القيمي لعالم القارئ... ومن هنا، فإن القارئ المعاصر عندما يقرأ عبدالقاهر الجرجاني مثلا، فإنه يقرأ عبدالقاهر الذي يعيش في القرن الخامس للهجرة، وعبدالقاهر الذي ينام تحت جلدة وعيه في القرن الخامس عشر للهجرة. فكأنه يقرأ عبدالقاهر الذي «هناك» وعبدالقاهر الذي «هنا»، أي نص عبدالقاهر الذي يقع خارجه، ونص عبدالقاهر الذي يقع داخله»[٣٣].

ويرى مفكر حداثي كبير، له احترامه في الأوساط العلمية عامة، وعند الحداثيين العرب خاصة، وهو عبدالسلام المسدي، أن النص النقدي الحداثي مجموعة من الشفرات أو الدوال اللغوية تكون في ذاتها رسالة مستقلة قائمة بنفسها من ناحية، وتتقبل التفسيرات والتأويلات المختلفة باختلاف المتلقين من ناحية ثانية. ولابد أن هذا ما حدث مع الرسالة الأولى عند بثها لأول مرة. وحيث إن ذلك كذلك، فإن تعدد الدلالة يحدث أيضا مع تغير المستقبلين للرسالة نفسها عبر الزمن. هذا الإحياء المستمر لدلالة الرسالة التراثية الواحدة هو دليل ديمومتها وحيويتها. وهذا أيضا مفهوم يتفق مع مقولة مشهورة لإليوت، ربما بطريق المصادفة، ترى أن قراءة النص القديم لا تحقق عملية تأثير الماضي في الحاضر فقط، بل تأثير الحاضر في الماضي بالقدر نفسه. فنحن عندما نقرأ نصا لعبدالقاهر عن الصورة الشعرية فلابد أنه يؤثر في فهمنا المعاصر للصورة لغويا وبلاغيا، وفي الوقت نفسه فإن القارئ الحديث، وهو يحمل «تحت جلدة وعيه» كل ما يعرفه من التراث النقدي، داخل أرشيفه الثقافي، الذي

جاء بعد عبدالقاهر، من ناحية، وتراثه الحاضر، من ناحية أخرى، يدرك أشياء لم يدركها الماضي - عبدالقاهر في هذه الحالة - عن نفسه. وهذا ما يكتب فيه المسدي، وإن لم يكن بالمباشرة نفسها التي قدمناها:

«كل قراءة - كما هو معلوم في اللسانيات العامة - هي تفكيك لرسالة قائمة بنفسها، وما التراث إلا موجود لغوي قائم الذات باعتباره كتلة من الدوال المتراصفة، وإعادة قراءته هي تجديد لتفكيك رسالته عبر الزمن، وهي بذلك إثبات لديمومة وجوده، فكما أن الرسالة اللسانية عند بثها قد تصادف أكثر من مستقبل واحد، فيفككها كل حسب أنماط جداوله اللغوية، فتتعدد القراءة آنيا للرسالة الواحدة حسب تعدد المستقبلين، فكذلك تتعدد القراءة زمانيا بتعاقب المتقبلين للرسالة والمفككين لبنائها عبر محور الزمن والتاريخ»[٢٤].

تلك، إذن، هي الاتجاهات الثلاثة الأساسية في التعامل مع التراث النقدي: اتجاه ينادي بتحقيق قطيعة معرفية مع الماضي كشرط مسبق لتحقيق الحداثة و«تحديث» العقل العربي، واتجاه ثانٍ يرفض القطيعة ويحذر من الانبهار بإنجازات العقل الغربي باعتبار أن الحداثة وما بعدها مدخل من مداخل السيطرة الجديدة، واتجاه ثالث وسطي يرى أن علاقتنا بالتراث علاقة اتصال وانفصال في الوقت نفسه، وإن كان البعض، داخل ذلك الاتجاه الأخير، يعود إلى الماضي ليؤسس شرعية الحاضر وليس شرعية الماضي، وهو ما يعني أن العصرنة والحداثة هما نقطة الانطلاق الحقيقية، عند تلك الفئة الأخيرة. وفي هذا لا يختلف موقف كمال أبي ديب كثيرا عن موقف حمادي صمود الذي يقرأ التراث هو الآخر لتأسيس شرعية الحداثة وليس شرعية التراث، فهو يتبنى مقولة تقوم على: «مباشرة التراث من منطق التفاعل بينه وبين الحداثة قصد فهمه في ذاته واستجلاء أبعاد النظرية التي يتضمنها [وهذا أضعف الإيمان، لكنه لا يتوقف عند أضعف الإيمان هذا]، **ثم محاصرة مظاهر المعاصرة فيها، التي يمكن استحضارها اليوم، للمساهمة بها في تغذية النقاش القائم حولنا**»[٢٥] [التأكيد من عندي]. وفي بعض الأحيان يبلغ حماس البعض للوسطية حدا يخرجها من منطقة الوسط كلية، وهو حماس يرتبط بالدرجة الأولى بحماس مبدئي للنقد الحداثي الغربي يقابله حماس مماثل للتراث النقدي العربي ينتج عنهما في نهاية الأمر تمزق أو تشتت واضح بين الاثنين

ينتهي إلى عدم التوفيق في تأسيس شرعية الماضي أيضا. ويجسد عبدالله الغذامي هذا الموقف الأخير بشكل لافت للنظر. فحماسه للحداثة الغربية وما بعدها أوضح من أن يؤكد، وهو في ذلك يقوم بدور تنويري يقترب من الفدائية، ولكنه، وبسبب حساسية خاصة به وبموقفه، يتحمس للتراث النقدي العربي، ويدفعه الحماس في بعض الأحيان لتأسيس شرعية الماضي إلى إنطاق بعض النصوص التراثية بما لا تنطق به، وتحميلها ما لا تطيق. وكتابه الخطيئة والتكفير، حيث يتبنى لا نهائية الدلالة وحرية الكلمة ومراوغة المدلول المستمرة للدال، يحاول إرجاع ذلك المفهوم التفكيكي إلى مقولة لابن سينا، يعتقد أنها تعبر عن المفهوم نفسه فيخونه التوفيق بشكل واضح إذ إن نص ابن سينا في حقيقة الأمر لا علاقة له بتفكيكية دريدا، كما سنرى:

> «وإنه لمن غرر المواقف أن نرى طوالع هذه المفهومات مغروسة في تراثنا العربي المجيد، وذلك في فكر ابن سينا النقدي الذي أشار بوضوح إلى حرية الكلمة في الدلالة، وإلى إمكان تحولها على يد المبدع إلى إشارة حرة وذلك بقوله: (إن اللفظ لا يدل البتة، ولولا ذلك لكان لكل لفظ حق من المعنى لا يجاوزه، بل إنما يدل بإرادة اللافظ. فكما أن اللافظ يطلقه دالا على معنى، كالعين على الدينار، فيكون ذلك دلالته، كذلك إذا أخلاه، في إطلاقه عن الدلالة بقي غير دال). [نص ابن سينا من كتاب الشفاء، جملة المنطق، المدخل، القاهرة ١٩٥٢]. والحق في ذلك يعود للمبدع، الذي يملك حرية ابتكار الإشارة الحرة، أي إعادة الكلمة إلى أصل وظيفتها الجمالية المطلقة»[٢٦].

من المعروف أن «اللعب Play» و«المراوغة indeterminacy» مصطلحان ارتباطا أولا بنظرية التلقي وتم تطويرها إلى لانهائية الدلالة التي تحتل موقع القلب في إستراتيجية التفكيك. فالمراوغة المقصودة هنا هي مراوغة المدلول للدال التي تحول العلامة اللغوية إلى علامة سابحة أو عائمة Floating يحاول القارئ أو المتلقي تثبيتها مؤقتا إلى أن يجيء قارئ آخر، أو القارئ نفسه في قراءة أخرى، ليفكك الدلالة السابقة ويثبت دلالة جديدة للمدلول السابح أبدا، وهكذا. وهذا ما أكده عبدالله الغذامي نفسه في حديثه عن الحضور والغياب وإشارته إلى أن القارئ أو المتلقي هو الذي يقوم باستحضار الدلالة الغائبة. هل هذا هو ما يتحدث عنه ابن سينا؟ إن ما يقوله ابن سينا في هاتين الجملتين

يعتبر أحد أركان نظرية لغوية عربية لا تختلف كثيرا عن أركان النظرية اللغوية التي قدمها فرديناند دي سوسير، والتي هلل لها الحداثيون في كل مكان باعتبارها الفتح الجديد للدراسات البنيوية اللغوية ثم البنيوية النقدية. هنا تكمن شرعية العودة إلى نص ابن سينا. وسوف تتاح لنا الفرصة فيما بعد للتوقف طويلا وبما فيه الكفاية لنحدد معا معالم النظرية اللغوية العربية التي لا نقول بأنها سبقت نظرية سوسير اللغوية ـ عملا بنصيحة أستاذنا شكري عياد ـ ولكنها تؤسس لشرعية التراث النقدي العربي. ما يهمنا هنا أن نشير إلى أن ما يقوله ابن سينا ليس هو ما يخلص إليه عبدالله الغذامي في حماسه لتأسيس شرعية... شرعية ماذا؟ الحاضر ما بعد الحداثي أم الماضي التراثي؟

ما أركان النظرية اللغوية التي يتحدث عنها ابن سينا هنا؟ أولا، إن اللفظ لا يدل بنفسه، وهذا هو جوهر عفوية الدلالة arbitrary التي يتحدث عنها سوسير، فلفظ «شجرة» كان من الممكن أن يكون «جشرة» أو أي صوت آخر. ثانيا، إن الحديث هنا عن إرادة اللافظ، ولسنا في حاجة إلى تأكيد أن ابن سينا لم يقل المتلقي أو القارئ، إنما اللافظ هنا تعني مرسل الرسالة. ثالثا، الركن الأخير هنا يقول عكس ما وصل إليه الغذامي تماما، فاللفظ، كما يقول ابن سينا، إذا أخلاه اللافظ في إطلاقه عن الدلالة بقي غير دال، أي أنه من دون ذلك الاتفاق العفوي بين المرسل والمستقبل لا تتحقق الدلالة. **إن ما يتحدث عنه ابن سينا هنا هو «اللامعنى» وليس «لا نهائية المعنى» أو حتى «تعدد المعنى» أو الدلالة. إنه يعني اللامعنى فقط، أي عدم تحقق الدلالة: أي دلالة!** وما يقوله الغذامي في تعليقه على رأي ابن سينا عن أن المبدع «يملك حرية ابتكار الإشارة الحرة»، صحيح، لكنه ليس صحيحا في سياقنا الحالي، بل في سياق آخر، ونقصد به اختيار المبدع لأدوات المجاز اللغوي وهو بالقطع ليس «اللامعنى» الذي يحذر منه ابن سينا! ثم إن ابن سينا هنا لا علاقة له بلانهائية الدلالة التفكيكية من قريب أو بعيد، لأنه يرتبط بالدرجة الأولى بموقفه من الاتجاه اللفظي الذي يرى أن المعاني في الألفاظ، وابن سينا هنا يسير على طريق عبدالقاهر في رفض ذلك الاتجاه. هذا كل ما في الأمر.

بعد هذا الاستعراض الذي كان لابد منه لموقف النقاد العرب المعاصرين، الحداثيين منهم وغير الحداثيين، نصل إلى منهج المرايا المقعرة في محاولة وصل ما انقطع.ليس الهدف من الدراسة الحالية بأي حال من الأحوال

التباكي على أطلال الماضي والوقوف أمام عتبات تراثنا النقدي في تباهٍ وانبهار لنبقى سجناء الماضي قائلين: «ليس بالإمكان أفضل مما كان». ولن نحاول في قراءتنا الحالية تأسيس شرعية الحاضر بأي حال من الأحوال، فلن نقرأ التراث لنؤكد صحة مقولات سوسير اللغوية أو دريدا النقدية، لكننا سنحاول تأسيس شرعية الماضي، شرعية التراث النقدي العربي دون انفصال، أي انفصال عما يدور حولنا، وما تنتجه، وما أنتجته بالفعل، ثقافات الآخرين. ولسنا بحاجة هنا إلى تأكيد أن العزلة الثقافية، حتى بالنسبة لمن يحلمون بها، أصبحت ترفا مستحيلا، وإن كان ذلك لن يمنع البعض من اتهام مؤلف المرايا المقعرة بالانعزالية والانغلاق. وفي تأسيسنا لشرعية الماضي سوف نبقي في مجال نظرنا طوال الوقت تأسيس شرعية المستقبل، التي تعني أننا وصلنا إلى منحنى فكري يفرض علينا، أكثر من أي وقت مضى، أن نحدد هويتنا الثقافية، وأن نصبح قادرين على أن نجيب عن التساؤل المبدئي: من نحن؟ وفي هذا لن نرفض الحاضر، خاصة حاضر الآخر الغربي باعتباره شرا كله، ولن نقبله أيضا باعتباره خيرا كله. وفي تعاملنا مع التراث، في محاولتنا لوصل ما انقطع وتأسيس شرعية الماضي، لن نتحرك من منطلق أن التراث خير كله. إن موقفنا المبدئي، سواء هنا في المرايا المقعرة، أو في كتابنا السابق، المرايا المحدبة، يقوم على أن تراثنا العربي من الثراء والتنوع، بل والمعاصرة، بحيث يكفي لرفض القطيعة المعرفية معه، وأننا لو وصلنا ما انقطع معه فسوف نصبح قادرين على تطوير نظرية لغوية ونقدية عربية تأخذ من التراث أفضل ما فيه، ومن الآخر خير ما يقدمه وما يتفق مع ذلك التراث الخاص. وإذا لم نفعل ذلك فسوف ينتهي بنا الأمر، عاجلا قبل آجلا، إلى تبعية ثقافية قد يصعب الانعتاق منها فيما بعد. وفي هذا كله لا ندعي، بأي حال من الأحوال، أننا نحقق سبقا فكريا لم يسبقنا إليه آخرون، وما أكثرهم: اجتهدوا وأثيبوا. لكننا نقول إننا بهذا الجهد نبقي باب الاجتهاد مفتوحا. قد نختلف مع البعض، مع الكثيرين في الواقع، بل إننا اختلفنا هنا، في الصفحات السابقة وفي المؤلف السابق، وسوف نختلف في الصفحات التالية مع الكثيرين أيضا. لكنه الاختلاف الذي يأتي مع الاجتهاد العلمي دون أن يقصد التقليل من شأن أحد أو من مساهمته الفكرية بأي حال من الأحوال. وأجدني هنا أردد، في تكرار يكاد يصل إلى حد الهوس، مع حامد أبو أحمد: «إذا كان

العرب القدامى قد أبدعوا قيما في مجال اتساق الخطاب وانسجام النص فلماذا لا نواصل مسيرتهم انطلاقا من مفاهيم ومصطلحات عربية خالصة، مستعينين في الوقت نفسه بالاكتشافات القادمة من الغرب بدلا من أن نحدث نوعا من الخلط بين المفاهيم الأصيلة والمفاهيم المستوردة؟» (٢٧). أرجو أن تكون الصفحات السابقة قد استطاعت إقناع البعض بأن الخلط ليس وهما، بل واقع قائم مخيف لابد من أن نتخطاه.

وفي ختام هذا الجزء من التمهيد، قبل الدخول في قراءة اجتهادية حديثة للتراث النقدي واللغوي العربي، أعود إلى كلمات لجابر عصفور، تصور في بلاغة لا تقبل الجدل أخطار الاستعارة من الآخر الثقافي، كلمات مطولة أحيل القارئ إليها دون تعليق:

> «والحق أن الأثر السلبي لهذه الاستعارات المعرفية قرين غياب الوعي النقدي بها، وتقبلها بمنطق الاستهلاك (الذي يقوم على الترجمة أو التلخيص والنقل)، وليس منطق الإسهام في إعادة الإنتاج: أعني التسليم الاتباعي بسلامة الاستعارة دون استدلال على صحتها واختبار لتناسبها، أو فحص لإمكاناتها على مستويين: مستواها الذاتي المقترن بسياقها التاريخي ونسقها المعرفي الذي أنتجت ضمن علاقاته، ومستواها الأدائي الوظيفي حين يستخدمها القارئ في سياق تاريخي مغاير، أو نسق معرفي ينطوي على إشكاليات مغايرة. وللأسف فإن ما يبدو لافتا إلى الآن أن وعي الذات القارئة بهذه الاستعارات يعجز - غالبا - عن التأمل المحايد لها، ... والإضافة المنتجة إلى عناصرها، وذلك بحكم المرحلة الحضارية التي نعيشها، وعلاقات التبعية التي نحياها» (٢٨).

غيبة النظرية النقدية العربية

إن التبرير المنطقي لدى الحداثيين العرب، سواء أعلنوا ذلك أو لم يعلنوه، أنهم تحولوا إلى فكر الحداثة الغربية بسبب غيبة نظرية علمية متكاملة للنقد العربي، وفي سعيهم لتحديث العقل العربي لجأوا إلى عملية النقد الحداثي. أمام هذا التبرير الذي قلنا إنه، مرحليا على الأقل، منطقي، وفي ضوء موقفنا المبدئي من الحداثة الغربية، والذي أكدناه حتى الآن، باعتباره تمهيدا للتبعية

ثم تأكيدا لها، تتحدد مهمة مؤلف المرايا المقعرة في محاولة إثبات وجود بديل عربي. وهذه في حقيقة الأمر مهمتنا الرئيسية. سوف تتركز مهمتنا في إثبات أن النقد العربي والبلاغة العربية قدما نظرية نقدية ونظرية لغوية، ربما لا تكون متكاملة في أي من المجالين، ولكنهما نظريتان لا تنقصهما «العلمية» التي كانت طعم الحداثيين العرب والذي التهموه في انبهار وحماس واضحين، وأنهما يقدمان في جزئياتهما المتناثرة عبر أربعة قرون أو خمسة مكونات نظرية لغوية ونقدية كان من الممكن، مع قليل من التزاوج مع فكر الآخر الحديث والمعاصر، أن يطورا إلى نظريتين كاملتين.

وهكذا يفرض السؤال نفسه: **هل كان لدينا حقيقة، وهل لدينا اليوم، نظرية لغوية أو نقدية عربية؟** فيما يتعلق بالشق الأول من السؤال، فقد قلنا إن موقفنا المبدئي والذي يمثل صلب الدراسة الحالية، يقوم على تأكيد امتلاك التراث اللغوي البلاغي والنقدي العربي لمقومات نظرية عربية كان يمكن أن تكون، كما قال العقاد في المرحلة الأخيرة من حياته، هي «الهوية الواقية» القادرة على حماية الثقافة العربية من «أن تؤول إلى فناء كفناء المغلوب في الغالب». أما الشق الثاني من السؤال: هل لدينا اليوم نظرية نقدية؟ فإن محاولة الإجابة عنه هي موضوع الصفحات التالية من هذا التمهيد.

يتصور بعض الحداثيين العرب، بعد أن وقفوا طويلا أمام مراياهم المحدبة، شأنهم في ذلك شأن الحداثيين في بلاد النشأة، أنهم قد نجحوا بالفعل في إنتاج نظرية نقدية عربية، بعد أن تحولوا، كما يقولون، من استهلاك حداثة الآخر في عقد الثمانينيات من القرن العشرين إلى إنتاج حداثة عربية. وقد قمنا، في الفصل الثاني من الجزء الأول للدراسة الحالية، بإلقاء الضوء على جوانب تلك الحداثة العربية التي أنتجوها: حداثة النقل والترجمة والابتسار وسوء الفهم، وأخيرا حداثة الزيف التي تبتعد عن الحقيقة الأولى خطوة مع كل جيل حداثي جديد. وإذا كانت تلك هي النظرية النقدية التي قدموها حتى الآن، فما أتعس حظ الثقافة العربية. فالحقيقة التي لا يتردد عدد من المثقفين العرب في الجهر بها أن ارتماءنا في أحضان الحداثة ثم ما بعد الحداثة الغربيتين قد أخر ظهور نظرية نقدية عربية. وهذا ما يقول به باحث موريتاني يرى أن البلاغة العربية قد أضيرت نتيجة

استخدام عدسة نقدية واحدة، هي عدسة النقد الحداثي الغربي، في النظر إليها. يكتب محمد سالم الأمين في «مفهوم الحجاج عند «بيرلمان» وتطوره في البلاغة المعاصرة» (**عالم الفكر**، يناير/ مارس ٢٠٠٠) ما يلي:

«إن السبب في عدم تبلور نظرية بلاغية عربية معاصرة كامن في أن العديد من الدراسات التي مورست في حقلنا النقدي لم تراع في قراءتها الشروط البلاغية العربية، وإنما عمدت إلى النظرية النقدية الغربية متخذة منها عدسة واحدة للنظر إلى مختلف جوانب النص، الأمر الذي أسفر عن تغييب للعديد من خصوصياتنا في إجراء اللغة وفي توظيف البلاغة»[٢٩].

إن رأي الأمين يفتح باب مفارقة جديدة، وما أكثر المفارقات التي يضع الحداثيون العرب أنفسهم فيها. لقد كان العقل العربي، في بداية عصر النهضة، يحاول أن يخرج من الظلمات التي فرضها عليه الاحتلال العثماني، الذي ابتلع رقعة كبيرة من العالم العربي في السنوات المبكرة من القرن السادس عشر. ولا يستطيع إنسان أن ينكر أن تلك الرغبة في الاستنارة قد صاحبها قدر ملحوظ من الانبهار بالعقل الغربي تختلف درجته من مستنير إلى مستنير ومن جيل إلى جيل. لكن رواد التحديث الأوائل لم يقوموا بالنقل الصريح عن منتجات العقل الغربي أو الارتماء في أحضان الثقافة الغربية. ويمكن للمرء أن يعمم دون كثير مغالطة: إن النهضة كانت تعني استعارة الفكر العلمي ومناهجه. حدث هذا، بدرجات متفاوتة، مع العقاد والمازني ونعيمه وطه حسين ودون مغالطة أيضا، يمكن تعميم الحكم نفسه على جيل منتصف القرن: لويس عوض، ومحمد مندور، وغنيمي هلال ورشاد رشدي، سواء اتجهوا إلى الواقعية الاشتراكية أو النقد الجديد التحليلي. أقصى ما حدث أن هؤلاء وهؤلاء تبنوا مدرسة شرقية أو غربية رأوا أنها تخدم رؤيتهم لوظيفة الفن والأدب. وقد استعاروا أيضا المصطلح النقدي الذي أفرزته هذه المدرسة أو تلك. لكن ذلك المصطلح لم يكن في يوم من الأيام، سواء داخل المدارس النقدية التي أفرزته، أو داخل الاستعارة العربية له، حاجزا أمام التعامل مع النص. من الذي يستطيع مثلا أن يقول إن «المعادل الموضوعي» الذي كان «أغرب» ما قدمه رشاد رشدي وأبناء مدرسة النقد الجديد آنذاك، كان مصطلحا مراوغا أو مخادعا أو محملا بأي قيم معرفية فلسفية، مثل ما

حدث فيما بعد مع مصطلحات الحضور والغياب أو الاختلاف والتأجيل؟ بل من الذي يستطيع أن يقول إن «المعادل الموضوعي» يختلف عن مفهوم الصورة الشعرية التي تجسد المعقول بالمحسوس كما قال البلاغيون العرب؟ وفي مرحلة ما كان المناخ مهيأً حقيقة «لإنتاج نظرية نقدية عربية أصيلة. كان ذلك الهدف هو الذروة الطبيعية لعمليات التأثر والاستعارة التي بدأت في السنوات المبكرة من ذلك القرن.

وفجأة توقف كل شئ مع الهزيمة العسكرية القاسية للعقل العربي العام ١٩٦٧. وحتى لا نعبر الجسر نفسه مرات نوجز فنقول: حولتنا الرغبة المحمومة في تحديث العقل العربي إلى الارتماء الكامل، ليس الاستعارة وليس التأثر، بل الارتماء الكامل في أحضان الحداثة الغربية باعتبارها المخلص الجديد والمنقذ من الضلال! وتحققت بالفعل قطيعة معرفية إبستمولوجية حقيقية مع منجرات العقل العربي القريبة والبعيدة على السواء. قد ينكر البعض قيام الدعوة لقطيعة معرفية مع التراث، ناهيك عن تحققها الفعلي، كما ندعي هنا. إذن فلنقرأ معا نموذجا نقديا عربيا لنرى إذا كانت القطيعة المعرفية قد تخطت مرحلة الدعوة إلى مرحلة التحقق أم لا في كتاب محمد مفتاح، وهو من كبار الحداثيين العرب، **تحليل الخطاب الشعري** الذي صدرت طبعته الأولى العام ١٩٨٥، يستعرض المؤلف التيارات اللسانية المختلفة التي شهدها القرن العشرين بهدف التمكن «**من فرز العناصر الصالحة لاستثمارها في إطار بناء منسجم إذا تعرفنا على تلك الخلفية**» [التأكيد من عندي]، ثم يقدم أهم عناصر تلك التيارات على النحو التالي:

«+ اللغة بريئة شفافة...	/	اللغة مخادعة مضللة تظهر غير ما تخفي.
(تشومسكي، كرايس ...)		(بارت وأضرابه)
+ اللغة تصف الواقع وتعكسه	/	اللغة تخلق واقعا جديدا.
(الوضعيون، والماركسيون)		(الجشطالتيون، والشعراء...)
+ الذات المتكلمة هي العلة الأولى والأخيرة في إصدار الخطاب.	/	الهيئة المتلقية لها دور كبير في إيجاد الخطاب وتكوينه
(سورل - نظرية المقصدية)		(نظرية التفاعل)
+ الثنائية الضيقة	/	الثنائية الموسعة
(المناطقة والعلماء)		(الاحتماليون)»[٢٠]

هذا إيجاز لا أتردد في تسميته «رائع» للاتجاهات اللسانية في القرن العشرين. ولكن: من القارئ المستهدف هنا؟ لا شك في أنه القارئ العربي في السنوات الأخيرة من القرن العشرين. وما المدارس أو الاتجاهات اللغوية التي يقدمها محمد مفتاح إلى القارئ العربي حتى «يتمكن من فرز العناصر النظرية لاستثمارها في إطار بناء منسجم»؟ إنها الاتجاهات اللغوية التي شهدها العالم الغربي من أوروبا الشرقية مرورا بأوروبا الغربية إلى الولايات المتحدة الأمريكية. هل هناك إشارة واحدة، ولو من طرف بعيد، إلى أي اتجاهات لغوية عربية قديمة؟ وهل يخلو تراث البلاغة العربية كله من بعض الدراسات اللغوية التي ربما لا تختلف كثيرا ـ وحتى لو اختلفت ـ عن هذه الاتجاهات الأجنبية؟ أما إن البلاغة العربية قد قدمت في تراثها الغني ما يمكن تسميته نظرية لغوية، فهذا ما سوف نحاول إثباته في الفصل التالي من دراستنا الحالية. وعلى الرغم من ذلك يظل الباب مفتوحا هنا لاعتراض قد يثيره البعض: «لكن مفتاح هنا يتحدث عن الاتجاهات اللغوية الغربية الحديثة!». لكن هذا الاعتراض الشكلي يغفل نقطة جوهرية وهي أن المؤلف يخاطب القارئ العربي الذي يريد أن يعلمه المدارس اللغوية الأجنبية حتى يتمكن من «فرز العناصر النظرية لاستثمارها في إطار بناء منسجم». فالمؤلف لايقدم استعراضا لهذه الاتجاهات اللغوية بالعربية يستهدف به قارئا إنجليزيا أو فرنسيا أو أمريكيا! **هنا يتمثل التحقق الكامل للقطيعة المعرفية مع التراث العربي.** وهذا، على وجه التحديد، ما يؤكده سيد البحراوي في «خاتمته» الرائعة لكتابه: **البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث**:

> «ولعله أمر لابد أن يلفت النظر، ذلك الوضع الذي نجد فيه نقدنا الحديث، لا يطرح أمامه طوال الوقت نموذجا، سوى النموذج الأوروبي (سواء كان غربيا أو شرقيا أو أمريكيا) وسواء كان هذا النموذج نقديا أو أدبيا... النموذج الذي نعيش عليه ونضرب به الأمثلة هو نموذج أوروبي... إن معنى ما رصدت الآن يمكن أن يتلخص في جملة عامة، هي **أننا لسنا منتجين المناهج الغربية التي نتبناها ونؤمن بها وإنما نستوردها، أو لنقل بدقة أكبر إنها تفرض علينا، لأننا مولعون بالتجديد... ومعنى ذلك أننا لسنا منتجي المناهج النقدية، أننا**

نقف في مواجهتها دون أن نستطيع امتلاكها ـ سيكولوجيا ـ بعمق، فهي المثل الأعلى الذي لا يحق لنا أن نعدل أو نعمق أو نغير فيه أو حتى نختار منه ما يناسبنا»[٣٢] [التأكيد من عندي].

قد يجيء الرد بأن القطعية التي رفع البعض شعارها ثم نفذوها كانت ضرورة لا مفر منها. فالبلاغة العربية فشلت في تطوير نظرية لغوية عربية، وبالتالي في تطوير نظرية نقدية عربية. ثم إن الجيلين السابقين على جيلنا، جيل الحداثة وما بعدها، لم يستطيعا هما الآخران، بعد نصف قرن من التأثر بعلمية الفكر الغربي، أن يطوروا مدرسة لغوية ومدرسة نقدية عربيتين. فلماذا كل هذا الصخب؟ لكن اعتراضنا ليس موجها فقط ضد اختيار البديل الغربي باعتباره تمهيدا للتبعية ثم ترسيخا لها، لكنه موجه أيضا ضد النتائج التي ترتبت على ذلك الاختيار. إذ إن جميع الدلائل، وقد قدمنا الكثير منها في الفصل السابق مباشرة، تؤكد أن اعتراضنا كان له ما يبرره، الكثير مما يبرره في الواقع. فما تحقق هو سوء الفهم، وسوء النقل والتشويه والتداخل والتناقض اللانهائيين، والفشل، في نهاية الأمر في تقديم بديل مقنع لما تمردنا عليه. وقد سبق أن ناقشنا بالتفصيل في المرايا المحدبة أن أخطر ما فعلناه أننا استعرنا أو نقلنا مذاهب نقدية غربية هي بالدرجة الأولى إفراز أمزجة ثقافية وفلسفية لها خصوصيتها التي لا تتفق مع أمزجة الثقافة العربية. وهكذا أضاف الحداثيون العرب إلى سوء الفهم والتشويه غربة المفاهيم المستوردة ومصطلحها النقدي، أي أن الفكر الحداثي العربي في حقيقة الأمر ولد محكوما عليه بالغربة. لقد رفضت الحداثة العربية منذ البداية، إذن، الاتصال بإنجازات النقد العربي القريب والبعيد ولم تسع كما يقول شكري عزيز الماضي «إلى تخطي واقعنا النقدي بل حاولت التنفر عنه وربما نفيه! **فلم تنبع من سياقه الخاص ولم تولد كتطور طبيعي ومنطقي لتناقضاته ومشكلاته المتعددة.** وقد نبعت من سياق آخر (على الرغم من تعاملها مع بعض النصوص العربية القديمة والحديثة). وقد بدت ـ وكانت حريصة على أن تبدو ـ وكأنها جديدة تماما. **وهذا ما جعلها تحدث انقطاعا في مسار الحركة النقدية العربية»**[٣٣] [التأكيد من عندي].

وكيف نفسر، إذن، هذا الكم الهائل من الدراسات المتخصصة التي ترجع إلى التراث النقدي العربي، والتي لا يستطيع أحد أن ينكر جدية الكثير منها وتميزه؟ ألا ينقض ذلك ما ندعيه من أن الحداثة العربية قامت على القطيعة مع التراث؛ خاصة أن هذه الدراسات المتميزة في معظمها قام بها حداثيون عرب؟ وقد سبقت لنا إثارة هذا التساؤل ومحاولة الإجابة عنه في مرحلة مبكرة من هذه الدراسة الحالية. قلنا في حينه إن تلك إحدى المفارقات اللافتة للنظر، فعلى الرغم من أن المكتبة العربية شهدت في الربع الأخير من القرن الماضي زخما غير مسبوق من الدراسات التراثية، إلا أن الحداثيين الذين قاموا بتلك الدراسات كانوا، عندما يلجأون إلى التنظير والتطبيق النقدي، يتجاهلون دراساتهم التراثية ويستعيرون وينقلون المفاهيم الأجنبية بمصطلحاتها النقدية كأنهم يفعلون ذلك من منطلق إحساس قوي بدونية إنتاج العقل العربي وتخلفه. ثم أضفنا في موضع لاحق أن بعضهم كان يعود إلى التراث، لا لتأسيس شرعية ذلك التراث، بل لتأسيس شرعية الحاضر الحداثي، تأكيدا للمفارقة اللافتة للنظر. وهذا، أيضا، ما يؤكده شكري عزيز الماضي في حديثه عن حركة النقد العربي المعاصر:

«ولم تتواصل مع التراث النقدي القديم؛ فعلى الرغم من استشهاد النقاد الجدد بشذرات من النقد القديم وذكر اسم الجرجاني كثيرا؛ فإن المرء يشعر أن هذه المحاولة تهدف إلى تسويغ آرائهم وأفكارهم أكثر من التواصل والتفاعل الجدي مع التراث النقدي أو تطوير آراء الجرجاني بدليل أنهم لم يلتفتوا إلى تلك الشذرات إلا بعد احتكاكهم بآراء النقاد الغربيين، وهي مسألة تثير قضية مهمة وهي كيفية التعامل مع التراث النقدي»(٣٣).

وفي الوقت نفسه، فإننا لا نستطيع أن نغفل الإشارة، من جديد، إلى أن العودة إلى التراث النقدي عند بعض الحداثيين العرب جاءت من منطلق تأكيد شعار الأصالة والمعاصرة درءا للأخطار التي يعنيها الجهر بانفتاحهم الكامل على الحداثة وما بعد الحداثة الغربيتين. لكن الواقع، تنظيرا للنقد وتطبيقا له، كان يؤكد دائما أن الثنائية جوفاء مفرغة تماما من المعنى، إذ تبقى العودة إلى التراث مجرد ذر للرماد في العيون، أو نوعا من التجمل الضروري لترويج الأكذوبة الحداثية.

لقد تمرد النقاد الحداثيون العرب، كما سبق أن قلنا، على التراث النقدي، القريب والبعيد، على أساس أن الممارسة النقدية السابقة عليهم مباشرة، من نقد جديد وواقعية اشتراكية ووجودية، ومن قبلها النقد العربي القديم، قد فشلت في تطوير مدرسة نقدية عربية وكان من المتوقع أن يؤدي ذلك التمرد في مرحلة ما إلى تطوير نظرية نقدية عربية خاصة بنا. ولكن ما حدث أننا بدلا من تحقيق ذلك الحلم المراوغ، فتحنا أبواب الجحيم والفوضى وأصبحنا اليوم أبعد ما نكون عن تطوير نظرية نقدية عربية مما كنا في أي يوم من الأيام، بل إن ذلك البعد يزيد مع كل جيل حداثي أو ما بعد حداثي جديد يبتعد عن المنابع الأصلية الأولى للحداثة، بل إننا أصبحنا اليوم أبعد ما نكون عن أصولنا الثقافية. أي أن الاتجاه الحداثي العربي قد عطل أو أخر ظهور مدرسة نقدية عربية من ناحية، وقدم حالة من الفوضى العبثية كبديل نطالب بتقبله دون اعتراض، من ناحية ثانية. ويصور شكري عياد في مقدمة في أصول النقد (١٩٨٦) حالة الفوضى التي سادت الساحة الثقافية العربية في بداية المد الحداثي البنيوي نتيجة لتبادل الأصوات والاتهامات والأدوار بصفة مستمرة، وهو تبادل يرتبط بالمصالح أكثر من ارتباطه بالمبادئ أو القيم الثابتة:

> «فهنا قد اقتربنا من دائرة «المصالح» حيث لا رحمة ولا إنصاف.
>
> هنا تتبادل الاتهامات بسهولة فيكون إليوت ومن نحا منحاه رجعيين، ويكون الواقعيون الاشتراكيون عبيدا، ويكون الوجوديون طغمة من البراجوازية الصغيرة المتعفنة والصورة أشبه بتلك الرسوم المختلطة التي تقدمها الصحف في أركان التسلية. تحتاج إلى شيء من الحذق... حتى تتبين معالم الأرنب والذئب والحمل... ولا تلبث أن تكشف ما هو أطرف: فكل فريق يتعمد التشويش على خصمه باستخدام مصطلحاته نفسها فالإليوتيون والوجوديون يصمون الماركسيين بأنهم رجعيون. والماركسيون يرمون خصومهم جميعا بأنهم خدام السلطة»(٣٤).

وإذا كان البعض قد برر التحول إلى الحداثة الغربية باعتباره هروبا من حالة الفوضى التي رسمها عياد بكلماته السابقة إلى حالة من العلمية، فإن حال الثقافة العربية لم تكن أسعد حظا مع التحول الحداثي، فقد ولدت الحداثة معزولة منذ البداية، وهي حالة يربطها شكري عياد بظهور

البنيوية التي عجز الجميع - باستثناء البنيويين أنفسهم - عن فهمها. فقد «أخذ المتحمسون لهذا المذهب الجديد»، كما يرى مؤلف مقدمة في أصول النقد، «يطبقونه على نصوص من الأدب العربي، بدءا بامرئ القيس وانتهاء بأحداث المحدثين. وظهرت مجلة فصول في القاهرة عندما كان هذا النشاط في عنفوانه (١٩٨٠)، ففتحت صدرها له. وقرأ الناس نقدا لا يشبه ما عرفوه، أو ماظنوا أنهم عرفوه، فاختلطت الأمور عليهم، وساء ظنهم بالأدب الجاد، فنزلوا عنه راضين إلى ثلة من المثقفين»[٣٥]. ولم يكن غريبا، إذن، في ظل هذا التحول الجديد، أن يصبح النقد التراثي العربي مستباحا، وهدفا سهلا لكل من أراد أن يركب الموجة الجديدة. وسمح البعض لأنفسهم، ليس بتجذير القطيعة الإبستمولوجية مع التراث فقط، بل باستباحته وبيان قصوره. وهذا ما فعله أحمد طاهر في ذروة المد البنيوي في بحث له بعنوان: «**حول روافد النقد الأدبي عند العرب**».

> «والناظر إلى هذا التراث يجد «توليفة» عجيبة من النظريات النقدية المتعددة والمتباينة في الوقت ذاته؛ وهي تأتي متداخلة في المؤلفات النقدية بحيث يصعب على القارئ أن يجزم بأن هذا الناقد أو ذاك نموذج لغوي بحت؛ لأنهم في الحقيقة قد خلطوا بين هذه الأمور جميعا؛ ومن ثم فإن كتابا نقديا واحدا قد يجيء ليحوي بين دفتيه نماذج للنظريات اللغوية والبلاغية والدينية والمنطقية جنبا إلى جنب ممزوجة ومتداخلة، وأحيانا في نسيج يصعب استدلال خيط واحد منه، إلا إذا كان الهدف هو تمزيقه والاستغناء عنه»[٣٦].

والغريب أن أحمد طاهر، بعد هذه النغمة الواضحة بل القوية لرفض التراث النقدي العربي بسبب عجزه وقصوره في تطوير نظرية لغوية أو نقدية، ينهي سطوره بجملة مربكة: «قد تكون هذه مزية، وقد تكون عيبا، ولكنها في الحالتين حقيقة لا ينبغي تجاهلها». هل تركت السطور السابقة مجالا لأي مزية يمكن أن نصف بها التراث النقدي العربي كما صوره طاهر؟ وهنا لا نملك إلا أن نثير بعض التساؤلات التي تحمل إجاباتها في داخلها: وهل كان للنقد الغربي حتى نهاية القرن الثامن عشر، على الأقل، نظرية لغوية أو نقدية متكاملة أو «خالصة»؟ ثم، ألا تقدم نماذج النقد

العربي القديم، قبل النقد الغربي بقرون طويلة، البدايات الحقيقية لمدارس لغوية ونقدية شبه متكاملة ما علينا إلا أن نجهد أنفسنا فقط في استخلاصها وتركيب جزئياتها؟ ثم، كيف تجيء المذاهب اللغوية والنقدية إلى الوجود؟ ويؤكد محمد مندور الحقيقة المعروفة وهي أن المدارس النقدية لا تأتي إلى الوجود عندما يجتمع عدد من المنظرين والنقاد ويتفقون فيما بينهم على مجموعة من المبادئ والإجراءات النقدية تنقض القديم وتقدم البديل الجديد إلى أن تجتمع مجموعة أخرى من المنظرين والنقاد ليقدموا نظرية جديدة، وهكذا. يشرح محمد مندور في كتابه في الأدب والنقد (١٩٥٢):

> «والذي تجب الفطنة إليه عند البحث في نشأة المذاهب هو أن لا نتصور انه قد قصد إلى خلقها، فوضع الشعراء أو الكتاب أو النقاد أصولها من العدم، ودعوا إلى اعتناق تلك الأصول، وذلك لأن الحقيقة التاريخية هي أن المذاهب الأدبية حالات نفسية عامة ولدتها حوادث التاريخ وملابسات الحياة في العصور المختلفة، وجاء الشعراء والكتاب والنقاد فوضعوا للتعبير عن هذه الحالات النفسية أصولا تتكون من مجموعها المذاهب، أو ثاروا على هذه القواعد والأصول لكي يتحرروا منها، وبذلك خلقوا مذهبا جديدا»[٣٧].

إن قراءة التراث اللغوي والنقدي العربي في عصره الذهبي لا يمكن إلا أن تؤدي إلى حقيقتين ساطعتين: الأولى، إن الحياة الأدبية العربية كانت، لمدة أربعة أو خمسة قرون، تموج بالتيارات اللغوية والنقدية، بصورة لا تقل عن حركة الحياة الأدبية الأوروبية في القرنين التاسع عشر والعشرين، وأن ذلك كله بدأ ووصل إلى ذروته ثم انتهى في وقت كانت أوروبا في أثنائه تعيش عصر الظلام والجهالة. الثانية، إن ذلك التراث، لوتمت قراءته وغربلته دون انبهار بمنجزات العقل الغربي، سوف يتبقى منه الكثير الذي كان قادرا على تطوير نظرية لغوية ونظرية نقدية متكاملتين. ولا نملك في السياق الحالي إلا أن نذكر بحقيقة تاريخية معروفة: إن عصر النهضة الأوروبية قام، في الدراسات اللغوية والنقدية، على وصل ما انقطع مع التراث الغربي القديم، ونعني به التراث اليوناني ـ الروماني. ومن المعروف أن القطيعة المعرفية في ذلك التراث وطمسه ونسيانه هي التي أوقفت

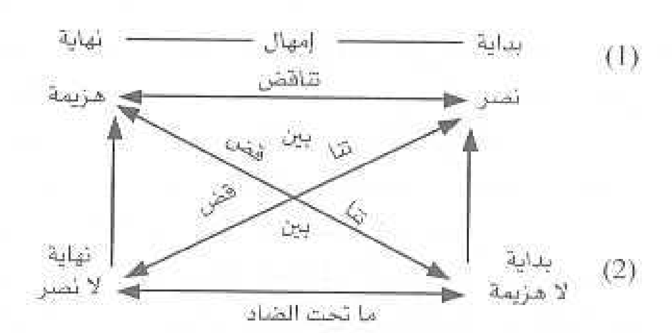
حركة التطور المنطقي تحت ضغوط الكنيسة الأوروبية، وأن النهضة ارتبطت باكتشاف وإعادة الاكتشاف لإنجازات الحضارة اليونانية ـ الرومانية. أما نحن في العالم العربي فنشترط القطيعة المعرفية مع تراثنا كشرط لتحقيق الحداثة والتحديث، مهما غلفنا شعارات القطيعة بشعارات مخادعة من قبيل الأصالة والمعاصرة.

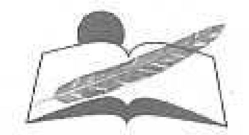
خلاصة القول، إن التحول في اتجاه الحداثة ثم ما بعد الحداثة الغربيتين خلق الفراغ بقدر ما أكده. فشعار القطيعة المعرفية مع التراث خلق فراغا أدى إلى تبني الفكر الغربي كبديل لملء الفراغ الجديد. وفي الوقت نفسه، فإن التحول الحداثي كان يعني خلو الساحة الثقافة العربية من فكر لغوي ونقدي ناضج. ثم إن الفوضى التي جاءت مع الحداثة وما بعد الحداثة، خلقت، هي الأخرى، فراغا جديدا وأكدته.

نقطة أخيرة: إن القول بعجز العقل العربي عن تطوير نظرية لغوية يعني قبول الاتهامات التي يوجهها المستشرقون للغة العربية باعتبارها لغة جامدة، محنطة، عاجزة عن التعبير عن الفكر الجديد، وهو ما يرى به محمد عابد الجابري في **تكوين العقل العربي** سيرا على طريق اتهامات الاستشراق، أو أنها عاجزة عن مواكبة الثورة الفكرية الحديثة كما يقول زكي نجيب محمود في **تجديد الفكر العربي**. والواقع أنني سأتحاشى الدخول في متاهة هجوم المستشرقين على اللغة العربية والدفاع عنها، لكنني سوف أتوقف فقط عند نقطة جوهرية دون الدخول في التفصيلات التي لا تهمنا في السياق الحالي. أولا، أليست اللغة العربية التي نستخدمها اليوم، والتي يرى البعض أنها قاصرة عن التعبير عن الثورة الفكرية المعاصرة، هي نفسها اللغة التي عبرت عن الثورة الفكرية العربية في مجالات الرياضيات، وعلوم الفلك، والطب، والفلسفة وتم نقلها إلى الثقافات الغربية عبر قنوات كثيرة، أبرزها الوجود العربي في الأندلس، لتسهم في تحقيق النهضة الأوروبية؟ ثم، أليس هذا الاتهام في حد ذاته ثم استمراره تناقضا جوهريا مع الفكر اللغوي الأوروبي الحديث ابتداء من دراسات سوسير حتى اليوم؟ ألا يجمع هذا الفكر اللغوي الحديث، بدرجات متفاوتة من الاتفاق والاختلاف على عدم الفصل بين اللغة والفكر، وأن تشكيل الفكر دون اللغة أمر مستحيل، وأن فكر الإنسان هو

لغته ولغته هي فكره؟ إذا كان هناك قصور، إذن، فهو ليس قصور اللغة العربية في حد ذاتها، بل هو قصور الفراغ الفكري، أي أننا حينما استغرقتنا عملية استهلاك فكر الآخر ولم نعد ننتج فكرا خاصا بنا، قدمنا لغتنا في حالة قصور وعجز.

في ظل هذا الفراغ النقدي الذي خلقه الحداثيون وما بعد الحداثيين العرب، يكون البديل هو ذلك التحليل المطول الذي يشغل أكثر من مائتي صفحة من كتاب مفتاح تحليل الخطاب الشعري لقصيدة عربية واحدة، نقدم من هذه الصفحات نموذجا مصغرا، شديد التصغير لبيت واحد، لأن التحليل البينصي ذاته لذلك البيت يمتد لصفحات وصفحات:





النظرية اللغوية العربية

1

أركان النظرية اللغوية الحديثة

ربما يكون رد الفعل الأول والسريع لدى البعض في استخدامنا لمصطلح «النظرية اللغوية العربية»: «مبالغة كبيرة» أو على الأقل: «هذا طموح لا يستند إلى حقائق من تاريخ البلاغة العربية، فلم يطور العرب ما يمكن أن نسميه نظرية لغوية متكاملة!»، ثم: «ألم يكن غياب النظرية اللغوية هو ما دفع البعض منا، في المقام الأول، إلى الاتجاه إلى اللغويات الأوروبية، شرقها وغربها، وهي الدراسات التي طورت نظرية لغوية منذ السنوات المبكرة من القرن العشرين عكف العقل الغربي على تطويرها وتهذيبها وتعديلها ونقضها إلى أن أصبحت في نهاية القرن أسرة كاملة من المدارس اللغوية المعقدة والمتشابكة»؟

والواقع أن لكل هذه الاعتراضات وجاهتها لو أننا نتحدث عن نظرية علمية تحولت عبر سنوات أو قرون إلى حقيقة علمية لا تقبل الجدل أو الاختلاف مثل دوران الأرض حول الشمس. ولكننا في حقيقة الأمر نتحدث عن مجموعة من الافتراضات والآراء التي تكوّن في مجموعها

«إن تطوير نظرية لغوية ونقدية عربية، يتطلب القيام بعملية غربلة دقيقة وتنقية واعية تراثنا اللغوي والنقدي من كثير من تناقضاته وتداخلاته قبل أن نضع أيدينا على مفردات تلك النظرية».

المؤلف

نظرية، أو مجموعة من المبادئ العامة التي تقيّم الحالات الفردية في ضوئها دون أن يعني ذلك بالضرورة جمود النظرية ونهائيتها من ناحية، وخطأ الحالات الفردية التي لا تتفق مع تلك المبادئ العامة بالضرورة، من ناحية ثانية. قد يعكف عقل واحد عبر مساحة زمنية من حياته على تطوير نظرية ما، وقد يتزامن ذلك مع جهود عقول أخرى تصل، إلى انفراد، إلى تطوير نظريات مماثلة أو مختلفة. وقد تكون النظرية إنتاج مجموعة عقول أو جيل واحد من العقول، وقد تكون أيضا إنتاج مجموعة عقول تنتمي لعدد من الأجيال. إن أبسط تعريف معجمي للفظ «نظرية» يصفها باعتبارها «مجموعة القواعد التي يقوم عليها موضوع أو مهارة عملية، مثل نظرية الموسيقى»[١] هل يختلف ما قدمه العقل العربي في الدراسات البلاغية عبر خمسة قرون عن ذلك المفهوم للنظرية خاصة إذا أخذنا في الاعتبار أن النظرية التي نتحدث عنها هنا، تقبل التغيير والتحوير والإضافة والنقض دون أن يغير ذلك من قيمتها كنظرية؟ وبدقة وتحديد أكثر: ألا ينطبق كل ذلك على محاضرات فردیناند دي سوسير في اللغويات العامة في بدايات القرن العشرين والتي جمعت بعد ذلك في كتاب نشر بعد موته هو **دروس في علم اللغة** عام (١٩١٦)، وهو الكتاب الذي لا يختلف عليه مفكران باعتبار الكتاب العمدة الذي بدأ النظرية اللغوية الحديثة؟ ألم تتعرض آراء سوسير المبكرة للتعديل والتفسير والإضافة والنقض دون أن ينسف ذلك كله النظرية اللغوية التي قدمها المفكر السويسري أو يبطل وجودها؟

إن عمليات التطوير والتحوير والنقض المستمرة التي تعرضت لها آراء سوسير استطاعت في نهاية الأمر أن تحول النظرية اللغوية إلى نظريات لغوية خرجت جميعها من عباءة النظرية السوسيرية، بطريقة أو بأخرى. وعلى الرغم من كل التشعيبات والتفريعات التي خرجت من عباءة سوسير فإن تعريف النظرية اللغوية يظل بسيطا يتسع لكل الاختلافات. وقد اخترنا نموذجا أو اثنين يجمعان بين التركيز الشديد والبساطة المتناهية والمرونة الكاملة، وكلها صفات تخدم الهدف من دراستنا الحالية لمحاولة تحديد الخطوط العامة للنظرية اللغوية العربية. يكتب علي عزت، أستاذ علم اللغة المخضرم، في تعريف علم اللغة في كتيب موجز بعنوان: «**الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب** (١٩٩٦)»: «وعلى ذلك فإن التعريف السليم

لعلم اللغـة هو أنه: العلم الذي يدرس اللغـة من ناحيـة بنائهـا الداخلي، أو الأنماط المكونة لها من نحوية وصوتية ولفظية ودلالية»[٢] ربما يقول البعض إن علي عزت في التعريف السابق يتحدث عن علم اللغة وليس نظرية اللغة. ولا أظن أن القـارئ يحتـاج حـقيـقـة إلى تذكيـره بأن مصطلح «علم» أكـثـر انضبـاطا وتحـديدا من لفظ «نظرية» التي تسـمح بالقطع بمرونة أكبـر مما يسمح به مفهوم «العلم» والعلمية. وما علينا إلا أن نعود إلى التعريف المعجمي للفظ «النظرية» لندرك درجة المرونة التي يمكن أن تسـمح بها تلك القـواعد. التعريف الثاني يقدمه واحد من أكثر النقاد المعاصرين مصداقية في تعامله الموضوعي مع النقد الحداثي وما بعد الحداثي، ونعني به جوناثان كللر:

> «مـن ثـم، فـإن اللغـويـات تـبـدأ من الحـقـائق المتـصلة بشكل ومعنى الملفـوظـات بالنسبـة للمتكلمـين وتحـاول أن تبـررهما. فكيف يحدث أن يكون للجـملتين التـاليتين اللتين تتشـابهـان في التركيب: «John is easy to please» و«John is eager to please» معنيان مختلفان للناطقين بالإنجليزية؟... إن عـالم اللغة لا يحـاول اكتـشـاف «المعنى الحـقيـقي» لهاتين الجملتين، كأن البـشـر كانوا مخطئين طوال الوقت وأن الجـملتين في أعمـاقهـما تعنيـان شيئا آخر. إن **وظيفـة علم اللغويات أن يصف بنى اللغة الإنجليزية... حتى يمكن تفسير الفوارق الواضحة في المعنى بين هاتين الجملتين**»[٣] [التأكيد من عندي].

وبعملية إحلال بسيطة، يمكن أن نقرأ الجملة الأخيرة من تعريف علم اللغة الذي يقـدمـه كللر على النحـو التـالي: «إن وظيـفـة علم اللغـة العـربي (أو الفـرنسي، أو التـركي أو الإسبـاني... إلخ)، أن يصف بنى اللغـة العـربيـة (أو الفرنسية أو التركية أو الإسبانية إلخ) حتى يمكن تفسير الفوارق الواضحة في المعنى بين هـاتين الجـملتين». وبعـد اسـتـبـدال «اللغـة العـربيـة» بـ «اللغـة الإنجليـزية»، كما فعلنا، وبعد قراءة الجملة بعد الاستبدال، هل قمنا بالتجني على علم اللغة؟ والأهم من ذلك، هل ادعينا للتراث البلاغي العربي فضلا لا يستحقه؟ وبصورة أكثر تحديدا ومباشرة: ألا يقدم التراث البلاغي العربي من دراسـات في بنى اللغة العربية ما يكفي لإثبات أنه بالفعل قدم مدرسة لغوية عـربية شبـه متكاملة، فيهـا التطور والتكرار والتداخل والتـحوير والنقض؟ وأخـيـرا، وهو السـؤال الأسـاسـي في هذا المدخل الموجـز، هل قـدم البـاحث

السويسري فرديناند دي سوسير الذي لا يختلف اثنان على أنه مؤسس علم اللغويات في العصر الحديث، هل قدم شيئا في نظريته عن اللغويات العامة لم يتطرق إليه بلاغي عربي أو أكثر؟ وإذا أخذنا الفارق الزمني بين القرن الثالث أو حتى السابع الهجري من ناحية وبين القرن العشرين الميلادي، يمكن لنا أن نقول، دون مغالطة أو ادعاء فضل لا وجود له، إنه لو استمر العقل العربي في مساره لكان قد استطاع تطوير نظرية لغوية أكثر علمية وأكثر تركيبية من أي نظريات لغوية بلاغية قدمها القرن العشرون في أوروبا وأمريكا. ثم إنه، لو أن العقل العربي في بداية عصر النهضة في أوائل القرن العشرين استطاع، كما فعل العقل الغربي في عصر نهضته، أن يتخطى عصور الظلام والانحلال ويعيد الاتصال مع عصره الذهبي، كما حدث مع إنجازات الحضارة اليونانية، لكان العقل العربي قد نجح في تطوير مثل تلك النظرية اللغوية المتكاملة.

ونعود إلى تساؤلنا الأساسي عن الإنجاز الذي حققه سوسير والذي لم يسبقه إليه أي من البلاغيين العرب!

وقبل محاولة الإجابة، وهي نقطة انطلاقنا، في الواقع، ليس في هذا الفصل عن النظرية اللغوية العربية، بل أيضا في الفصل التالي عن النظرية النقدية أو الجمالية العربية، قبل الإجابة يهمني أن أؤكد نقطتين جوهريتين. أولا، إن الهدف من الدراسة الحالية ليس من باب الحنين المطلق إلى الماضي أو العودة إلى سجن التراث لإثبات سبق أو ميزة، أو حتى البكاء على أطلال ذلك الماضي. لكن إذا كان أقطاب التأويل والتلقي والتفكيك يرفعون شعار حرق المكتبات ونسف طبقات التكلس المتتالية التي رسبتها التقاليد فوق المنابع الأولى للغة والوجود، ألم يكن حريا بنا نحن أيضا إزالة التكلسات التي رسبتها عصور الانحلال الطويلة فوق تراث البلاغة العربية حتى نعيد الاتصال - وليس القطيعة - مع ذلك التراث ونطوره في ضوء معارفنا، ومعارف الآخرين الجديدة، ليصبح أكثر خصوصية وارتباطا بالعقل العربي؟ ثانيا: إنني أدرك تمام الإدراك أنني لست عالم لغة، لا بالمعنى العام أو الخاص. ومن منطلق هذا الإدراك سوف أتحاشى الدخول في المناطق التي تهم عالم اللغة وحده ولن أكتب فيما لا أعرف. وإذا أخطأت فسوف أكون أول المعترفين بالخطأ وأول المعتذرين عنه، لأنني لا أتصور نفسي نصف إله، كما

يتصور بعض الحداثيين العرب أنفسهم. وفي الوقت نفسه أذكر بأن الخط الفاصل بين ما هو لغوي صرف وما هو نقدي صرف كان دائما خطا دقيقا دائم التعرج والتداخل، ثم إنه لم يكن في يوم من الأيام بالدقة والتعرج اللذين يتصف بهما اليوم، بعد أن دخلت الدراسات الأسلوبية والدراسات السيميوطيقية المنطقة الوسط بين الدراسات اللغوية والدراسات النقدية منذ بضعة عقود على الأقل. ثم إن النقاد الحداثيين وما بعد الحداثيين العرب، على الأقل من أعرفهم شخصيا منهم من البنيويين والأسلوبيين والتفكيكيين، ليسوا متخصصين في الدراسات اللغوية بالمعنى الدقيق للتخصص. وحينما أكتب اليوم، على استحياء وفي حذر شديد في اللغويات بصفة عامة، فإنني أمارس الحق نفسه الذي يمارسونه، وهو حق الاجتهاد وإن كانوا، في الكثير من ادعاءاتهم، أقل تواضعا مني.

إن الإجابة، التي هي، كما أشرنا، موضوع الفصل الحالي كله، تتطلب تحديدا مبسطا، ربما يراه البعض شديد التبسيط في الواقع، لأركان النظرية اللغوية التي قدمها سوسير في بداية القرن العشرين، والتي يرى جوناثان كلر في دراسة تحليلية لها بعنوان فرديناند دي سوسير والذي قدم له عز الدين إسماعيل ترجمة عربية رائعة بعنوان: فرديناند دي سوسير: (أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات) (٢٠٠٠)، بعد أن أضاف العنوان الفرعي لأن الكتاب، بعكس ما يوحي به العنوان الأصلي، ليس سيرة ذاتية للغوي السويسري، بل دراسة لأصول اللسانيات الحديثة. إن أهمية **دروس في علم اللغة العام** لا تتمثل في جدة أفكاره عن اللغة أو ثوريتها، بل في كونه نقطة انطلاق حقيقية للتفكير الحداثي وما بعد الحداثي حول وظيفة اللغة وطبيعتها. وسوف نقوم في الصفحات القليلة القادمة باستعراض أركان نظرية اللغة السوسيرية في إيجاز وتبسيط من باب التذكرة من ناحية، وبهدف استخدام ذلك الاستعراض المبسط كخلفية backdrop ثابتة ودائمة في أثناء مناقشتها المفصلة لأركان النظرية اللغوية العربية، من ناحية ثانية. أما الاكتفاء بتذكرة القارئ فقط فذلك لأننا لا نعتقد أنه يوجد عالم لغوي أو ناقد أدبي لم يقرأ سوسير، فقد كانت نظريته اللغوية نقطة انطلاق للبنيوية اللغوية ثم البنيوية الأدبية، بل إن المدارس النقدية بعد البنيوية، حتى في تمردها على بعض مقولات سوسير، جاءت تطويرا لنظريته المؤسسة. وفي هذا الاستعراض

المبدئي أيضا لن نتوقف عند المدارس اللغوية المختلفة التي تفرعت عن علم اللغة السوسيري، إذ ستتاح لنا تلك الفرصة في معرض الدراسة المطولة للنظرية اللغوية العربية. ولا يسعنا هنا إلا أن نحيل القارئ إلى كثير من التفصيلات التي احتشدت بها دراستنا السابقة المرايا المحدبة حول نظرية اللغة عند سوسير في الفصل الخاص بالبنيوية.

إذن ما أبرز أركان نظرية اللغة عند فرديناند دي سوسير؟

يقدم كللر في دراسته الموجزة لفكر سوسير تعريفا مبدئيا ومركزا للغة كما تعامل معها اللغوي السويسري:

> «فاللغة نظام من العلامات ولا تعد الأصوات إلا عندما تعبر عن الأفكار أو تنقلها، وإلا فهي مجرد أصوات. ولكي تعبر الأصوات عن الأفكار أو تنقلها ينبغي لها أن تكون جزءا من نظام من الأعراف يربط بين الأصوات والأفكار. وبعبارة أخرى، ينبغي لها أن تكون جزءا من نظام من العلامات. والعلامة هي اتحاد بين شكل يدل، يسميه سوسير الدال Signifiant، وفكرة يدل عليها، تسمى المدلول Signifié. ومع أننا قد نتكلم عن الدال والمدلول، كما لو كانا عنصرين منفصلين، فإنهما لا يوجدان إلا بوصفهما مكونين للعلامة اللغوية»[٤].

ويستمر كللر في الصفحات التالية في تحديد طبيعة العلامة اللغوية عند سوسير. لكننا نكتفي مؤقتا بهذا التعريف المركز الذي يقدم مجموعة من الأركان الرئيسة لنظريته اللغوية التي أسس عليها البنيويون نظريتهم في النقد والتي أقام فوقها أصحاب التلقي والتفكيك، باختلافهم مع بعضها وتطويرهم للبعض الآخر، إستراتيجيات التعامل مع النص.

الركن الأول يقوم على القول إن اللغة نظام من العلامات يكتسب قوة العرف الاجتماعي عندما يتفق عليه المستخدمون له. وسوف يضيف سوسير بعد ذلك مباشرة أن هذا الاتفاق يتم بصورة اعتباطية أو عفوية arbitrary. معنى ذلك أن اللغة نشاط اجتماعي بالدرجة الأولى. وسوف يطور اللغويون بعد سوسير فكرتي النظام اللغوي والطبيعة الاجتماعية للغة إلى تشعيبات وتخريجات عدة. الركن الثاني، إن نظرية سوسير تقوم على أن العلامة اللغوية التي نتحدث عنها هي الصوت أو الأصوات، وسوف تمثل ثنائية الكلام parole، واللغة المكتوبة Langue العمود الفقري، ليس لنظرية سوسير اللغوية

فقط، بل لكل النظريات اللغوية والنقدية التي شهدها القرن العشرون دون استثناء. أما الركن الثالث فيتكون من عنصرين أساسيين: ١ ـ رفض النظرية التقليدية التي تقول بشفافية اللغة على أساس أن العلامة تتكون من دال يشير إلى شيء ـ مدلول ـ ويدل عليه ويمثله. أما في فكر سوسير اللغوي فإن الدال لم يعد يشير إلى شيء، بل إلى مفهوم الشيء أو فكرته في العقل. ٢ ـ القول إن تقسيم العلامة إلى دال ومدلول لا يعني أنهما في حالة انفصال، فهما عنصران لا يوجدان إلا بوصفهما مكونين للعلامة. وسوف يكون ذلك المحور هو الآخر، والجدل حول أسبقية اللغة أو الوجود، اللغة أو الفكر، اللفظ أو المعنى، موضوعا للدراسات المختلفة في الفلسفة والنقد الأدبي.

من هذه الأركان الثلاثة الأساسية يطور سوسير نفسه، ويطور تلاميذه ممن آمنوا بنظريته اللغوية، عددا من المفاهيم ويخلصون إلى عدد من النتائج تمثل أهم إنجازات نظرته الحديثة إلى اللغة. فالأركان الثلاثة التي حددناها قد لا تمثل جديدا بالنسبة لمتابعي الدراسات اللغوية إلا في جانب محدود منها. لكن ما يمضي سوسير في تطويره مؤسسا على تلك الأركان الأساسية هو الذي يكسب نظريته اللغوية مكانتها المحورية في تاريخ علم اللغة. فالقول إن اللغة نظام اجتماعي يكتسب قوة العرف الاجتماعي مثلا حدد الاتجاه الأساسي للدراسة في البنيوية اللغوية والبنيوية الأدبية فيما بعد باعتباره البحث في النظام وطريقة أدائه، أي أن البحث في هذين المجالين، انطلاقا من اعتبار اللغة نظام علامات، يركز على كيفية حدوث الدلالة أو المعنى وليس على ماهية الدلالة أو المعنى، يركز على شبكة العلاقات الداخلية للنص اللغوي والتي تمكنه من الدلالة. ويرى جوناثان كللر أن هذا الجانب من نظرية سوسير اللغوية هو على وجه التحديد ما يعطي للمفكر السويسري أهمية جاليليو، إذ إن سوسير بنظريته اللغوية والتركيز على نظم العلامات وشبكة العلاقات التي تمكنها من الدلالة وضع اللبنات الأولى لعلم العلامات أو السيميوطيقيا. وقد تزامن ذلك الإنجاز اللغوي مع نقلة مماثلة في عدد من الحقول المعرفية الأخرى جعلت مبحث سوسير في العلاقات بين البنى اللغوية مدخلا للتفكير في طريقة الوصول إلى حقائق الأشياء «من خلال منظور يحدد ما بينها من علاقات. وفي هذا التوجه تتمثل الإستراتيجية العامة للفكر الحداثي إجمالا حيث يتجه التفكير إلى دراسة العلاقات بين الأشياء وليس

إلى دراسة الأشياء ذاتها، على أساس أن حقائق الأشياء إنما تتحدد في ضوء هذه العلاقات وعلى أساس منها»[٥]. لكن علي عزت، في الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب، يضيف استخدام المتخصصين في الحقول المعرفية الأخرى، مثل علم النفس والأنثروبولوجيا والفلسفة، لنموذج التحليل اللغوي البنيوي في التعامل مع حقائق الخطاب في هذه الحقول، حيث «لا تقل أهمية اللغة عن أهميتها بالنسبة لعالم اللغة، بيد أن الفارق الوحيد هو أنهم يدرسون اللغة كوسيلة لغاية، في حين يقوم اللغوي بدراستها كغاية في حد ذاتها»[٦]. وفي مجال الحديث عن اللغة كنظام علامات وشبكة علاقات وما تبع ذلك من تحديد وظيفة التحليل باعتبارها تركيزا على كيفية حدوث الدلالة، يقدم سوسير نوعين من العلاقات الداخلية التي تنظم هذه العلامات من تحقيق الدلالة، هما العلاقة السياقية Syntagmatic والعلاقة الاستبدالية Paradigmatic، وهي علاقات يشرحها شكري عياد في مبادئ علم الأسلوب العربي في إيجاز وتبسيط شديدين:

> «رأينا فيما سبق أن سوسير لاحظ نوعين من العلاقات اللغوية: علاقات رأسية تصريفية Paradigmatiques وهي التي تقوم بين الكلمة المذكورة وكل ما يمت إليها بصلة لفظية أو معنوية من كلمات لم تذكر في النص، وعلاقات أفقية أو تركيبية Syntagmatiques وهي تلك التي تقوم بين الكلمة وسائر الكلمات في الجملة. وقد لقي هذا النوع الأخير عناية أكبر لدى اللغويين من بعده، وأشهرهم اللغوي الأمريكي نعوم تشومسكي صاحب نظرية النحو التوليدي التحويلي، التي أصبح لها من التأثير والامتداد في الدراسات اللغوية المعاصرة، أكثر مما لأي نظرية أخرى»[٧].

ويرتبط مفهوم العلاقات الأفقية والرأسية بمفهوم آخر جوهري هو ارتباط تحقق الدالة بالاختلاف، الذي يعتبر أساس «الثنائيات المتعارضة» أو «التعارضات الثنائية» binary oppositions عند البنيويين. والفكرة كما يوجزها كللر في دراسته عن سوسير تقوم على أساس قيمة اللفظ اللغوي، حينما يطلب من شخص ما التمييز بين القيم التي تدل عليها العلامات اللغوية، مثل قيمة لفظ «بني» أو «brown» في الإنجليزية، فإنه سوف ينجح في نهاية الأمر في تحديد قيمة ذلك اللون على أساس أن البني «هو ما ليس

أحمر أو أسود أو رماديا أو أصفر...إلخ. والشيء نفسه يصح بالنسبة إلى كل مدلول من المدلولات الأخرى»[٨]. ويؤسس استنتاجه على مقولة لفرديناند دي سوسير نفسه وردت في كتابه دروس في علم اللغة العام يقول فيها:

«إننا إذن نستكشف في كل الأحوال لا الأفكار التي تطرح مسبقا، بل القيم الصادرة عن النظام. وعندما نقول إن هذه القيم تتطابق مع التصورات فإن هذا معناه أن هذه التصورات تخالفية صرف، لا تحدد بصورة إيجابية عن طريق محتواها، بل تحدد سلبيا عن طريق علاقاتها بمفردات أخرى في النظام. **وأدق خاصية لها أنها تمثل ما لا يمثله غيرها**»[٩] [التأكيد من عندي].

تحت مظلة الركن الأول أيضا يجيء مفهوم اعتباطية العلاقة بين شطري العلامة اللغوية. ومرة أخرى، فإن موضوع اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول لم يعد بحاجة إلى تفسير أو شرح بعد أن قتلها اللغويون والنقاد، في اللغات الأجنبية واللغة العربية، بحثا ودراسة. لكننا نتوقف عندها هنا في عجالة لأنها جزئية مهمة من مكونات الخلفية السوسيرية الثابتة التي سنضع أمامها مفردات النظرية اللغوية العربية فيما بعد. بإيجاز شديد، إننا حينما نصدر الصوت الذي هو لفظ «كلب» ليدل على فكرة «الكلب» ذلك الحيوان الأليف، فإننا، كمرسلين ومستقبلين، نتفق اعتباطيا على إقامة علاقة بين الصوت والفكرة التي يشير إليها، وكان يمكن، في المرحلة المبكرة لإقامة تلك العلاقة، أن نؤسس علاقة أخرى بين الصوت نفسه ومدلول آخر غير ذلك الحيوان الأليف، أو علاقة أخرى بين ذلك الحيوان الأليف وصوت آخر ربما كان «بكل» أو «لكب» أو حتى «شجرة». لكننا، وهذا أهم ما يميز تلك العلاقة الاعتباطية، بمجرد أن نقيم ذلك الربط، يكتسب قوة العرف الاجتماعي الذي لا يملك متكلم بمفرده أو مستقبل بمفرده، أو الاثنان معا، تغييره دون أن تتفق الجماعة المستخدمة للغة على ذلك التغيير:

«وكل ما قصد إليه سوسير هو أن العلاقة بين المدلول والدال، كما هي الحال في مفهوم «الخبز» وكلمة الخبز الدالة عليه، كانت في الأصل اعتباطية، من حيث إن ذلك المفهوم لم يكن ليستتبع بالضرورة تلك الكلمة. ومع ذلك فإن سوسير يوضح غاية الوضوح أنه على الرغم من أن كلمة «خبز» قد رُبط بينها في ظرف طبيعي موغل في القدم

وبين مفهوم «الخبز» **فإن هذه الرابطة تعد اعتباطية منذ اللحظة التي تقبلها فيها المجتمع. وهكذا كانت الدوال في الظرف الطبيعي اعتباطية، لكنها صارت في المجتمع ثابتة.**[١٠] [التأكيد من عندي].

أما الركن الثاني فقد ظل محورا حيا للجدل والاختلاف منذ فتح سوسير باب الجدل حول الكلام parole واللغة Langue، أو الكلام speech والكتابة writing، وهما ما طورهما ناعوم تشومسكي فيما بعد إلى ثنائية الأداء والكفاءة. وإن كان سوسير برغم دوره الريادي في دراسة هذه الثنائية، كان موزعا بين التقليد الراسخ لشفافية اللغة التي ترى أن الكلام أقرب إلى تمثيل الحقيقة من وهم الكتابة، ومن ثم القول بأولوية الكلام على اللغة وبين تفسيره الجديد الذي يرى أن اللغة هي منظومة القواعد الكامنة التي تجعل الكلام ممكنا وذا معنى. وبصرف النظر عن التشتت بين القديم والجديد فإن الأمر الثابت أن سوسير آمن بأسبقية نظام اللغة على ممارستها في الكلام. وهذا ما تؤكده قراءة عالم اللغة الكبير ريتشارد هارلاند، والناقد الحداثي جوناثان كللر والناقد العربي عز الدين إسماعيل لنظرية سوسير اللغوية. فهارلاند في كتابه Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Post-structuralism يعرف البنيوية الفوقية مستعينا بمفهوم «اللغة» أو «اللسان» Langue كما قدمه سوسير في بداية القرن على النحو التالي:

> «لقد عد سوسير نفسه عالما وذهب إلى أن الحقيقة الواقعية للكلام parole - مثلا - ينبغي أن تكون لها الأسبقية على خاصية الكتابة المتصفة بالمثالية. لكنه ذهب في الوقت نفسه إلى أن «اللسان» ينبغي أن يكون له الأولوية على الكلام، أي أن نظام اللغة بعامة ينبغي أن يكون له الأسبقية على مجمل الملفوظات الفعلية التي نُطق بها على الإطلاق. وهذه قضية بالغة الغرابة من منظور العلوم الطبيعية، حيث تكون الحقائق المادية الثابتة هي الشاهد الوحيد الصحيح. ولكن الحقائق المادية الثابتة على نحو ما أدركها سوسير كافية لشرح اللغة بوصفها لسانا، أي بوصفها دالة وحاملة للمعلومة»[١١].

أما جوناثان كللر ففي معرض حديثه عن علاقات الاختلاف التعالقية فيعود إلى بعض النماذج التوضيحية التي قدمها سوسير وأبرزها قطع لعبة الشطرنج والقواعد التي تحكم حركتها، وهي قواعد لابد أن يكون اللاعب

على دراية بها قبل أن يقوم بتحريك قطعة أو قطع الشطرنج على اللوحة، إذ إن هذه القواعد هي التي تعطي للقطعة وبالتالي للحركة قيمتها أو معناها. «فمن الواضح أن العناصر الأساسية في الشطرنج هي الملك والملكة والرخ والفارس والأسقف والبيدق، ولا أهمية للشكل المادي الفعلي لهذه القطع، ولا للمادة التي صنعت منها؛ فقد يكون الملك في أي حجم وأي شكل، ما دامت هناك طرق لتمييزه عن سائر القطع»(١٢). ثم يخلص كللر إلى تطبيق قانون الاختلاف نفسه على عناصر اللغة: «فإذا نحن طبقنا المثل على اللغة فسوف نكون في وضع نفهم فيه دعوى سوسير المتعارضة، القائلة إنه في نظام اللغة، ليس هناك سوى اختلافات ولا وجود معها لألفاظ ثابتة الدلالة»(١٣) وبرغم أن الحديث هنا، سواء عند «هارلاند» أو «كللر» أو «سوسير» عن قانون الاختلاف الذي يحكم العلاقة بين وحدات النص اللغوي (أو اللساني بصورة أدق، إذ إن «اللسان Langue» يقصد به لغة بعينها من بين لغات الشعوب)، ومن ثم يمكن إلحاق هذا الجزء كله بكامله بالركن الأول السابق، إلا أن ما يهمنا هنا هو تأكيد أسبقية القانون على الممارسة، باعتبار أن معرفة هذا القانون سواء كان قانون اختلافات أو تماثلات، هو الذي يعطي للكلام معناه ويحقق دلالته. ولن يضيرنا أو يضير أحد بالطبع أن ينقل الكلام من هنا إلى الركن الأول السابق، أو الركن الثالث التالي، خاصة أن تقسيم نظرة سوسير إلى أركان اجتهاد مارسناه لزيادة الإيضاح.

وإدراك نظام اللغة أو اللسان كشرط مسبق لتحقيق دلالة الكلام هو ما يؤكده عز الدين إسماعيل في مقدمته الوافية لكتاب كللر:

> «والواقع أن التفريق بين اللسان والكلام يعد نتيجة منطقية لطبيعة العلاقة الاعتباطية ولمشكلة التماثل في علم اللغة. وبدهي أن اللسان غير اللغة Language لأن اللسان لغة بعينها من بين لغات العالم ... والتفرقة هنا بين اللسان والكلام هي تفرقة بين الكلام واللسان الذي ينتمي إليه هذا الكلام. وهكذا فإن «اللسان هو نظام لغة ما، أي اللغة بوصفها نظاما من الصيغ: في حين أن الكلام هو الحديث الفعلي أي الأفعال الكلامية التي تسمح بها اللغة. واللسان هو ما يتمثله الأفراد عندما يتعلمون لغة ما، أي أنه جملة من الصيغ، أو - كما يقول سوسير - ذخيرة رسبتها الممارسة الكلامية لدى

> متكلمين ينتمون إلى الجماعة نفسها، **ونظام نحوي قائم في عقل كل متكلم لتلبية كل المقاصد والأغراض**... وفي وسعنا أن نضيف هنا أن اللغة «**هي الشرط اللازم لكي يكون الكلام مفهوما، أي أنها نوع من النظام المنطقي الواقع خلفه** (أي خلف هذا الكلام)، والذي يمنح الكلام العارض والمتغير اطرادا جوهريا»[14] [التأكيد من عندي].

لقد توقفنا عند كلمات عز الدين إسماعيل في بعض الإطالة لسبب واضح. إذ إن كلا من «سوسير» و«لارين» اللذين يحيل إليهما المترجم في مقدمته الوافية التي تقدم في حد ذاتها دراسة لا تقل أهمية عن دراسة كللر لفكر اللغوي السويسري، يؤكدان فكرة وجود «نظام نحوي في عقل كل متكلم»، وأن اللغة، باعتبارها نظاما من العلامات والعلاقات، «هي الشرط اللازم لكي يكون الكلام مفهوما». وإذا قبلنا شرط وجود نظام مسبق في عقل كل متكلم لتحقق الدلالة - ولست هنا في مجال تأكيد أو نفي صحة هذه النظرية اللغوية - لا يكون من الصعب علينا أن نتقبل النقلة التالية التي حققها تشومسكي في قوله بوجود النحو العالمي الفطري تأسيسا على مقولة سوسير السابقة، ومقولات أخرى. النحو العالمي بتبسيط شديد يرى أن إدراك العلاقات اللغوية بين وحدات النص اللغوي عملية فطرية يولد بها الإنسان بصرف النظر عن جنسه أو وطنه، وهو مبدأ يفسره شكري عياد في إيضاح أكثر تحديدا:

> «فهو يرى أن إدراك العلاقات اللغوية قائم في الإنسان بالفطرة، مهما يكن جنسه أو وطنه، ولكنه يكتسب من بيئته شكلا معينا من أشكال هذه العلاقات وهو لغته الأم. وليس ثمة ما يمنع من أن نتصور هذه المقدرة وقد بلغت مستوى مثاليا بحيث لا تعجزها، قولا أو فهما، جملة ما يمكن أن يقال في هذه اللغة. فهي تقبل كل ما هو صحيح وتفهمه، وترد كل ما هو خطأ وتنكره. وهي ترجع في قبولها أو رفضها إلى عدد محدود من النماذج الأساسية، ثم مجموعة من القواعد التحويلية المتدرجة، بحيث يمكنها تشكيل عدد محدود من الجمل التي لم تسمعها أو تقرأها من قبل»[15].

أما الركن الثالث والأخير فهو أهمها جميعا فيما يتعلق بالدراسة الحالية. ليس معنى ذلك بأي حال من الأحوال أن الركنين السابقين عديما

الأهمية، وسوف ندرس فيما بعد كيف أن الحديث عن اعتباطية العلاقة بين شرطي العلامة اللغوية وتعريف اللغة كنظام للعلامات لم يكن أبدا غريبا على النظرية اللغوية العربية، بل إن هذه القضايا في الواقع تقع في قلب تلك النظرية التي نحن بصدد تحديد معالمها. لكن موضوع ثنائية اللفظ والمعنى والعلاقة بينهما كدال ومدلول، ثم العلاقة بين اللغة والفكر عامة، وهو موضوع الركن الثالث في نظرية سوسير اللغوية، سوف يؤكد فرضيتنا الأساسية، وهي إنتاج العقل العربي لنظرية لغوية لو أننا قمنا، في بداية عصر النهضة في القرن العشرين، أو في أي مرحلة لاحقة من ذلك القرن، بتطويرها لكان لدينا اليوم نظرية لغوية أغنتنا عن الاستعارة والنقل عن الحداثة وما بعد الحداثة الغربيتين من ناحية، وكونت حائط أمان يحمينا من التبعية الثقافية التي تهدد بمحو هويتنا محوا تاما، من ناحية ثانية.

إن أبرز مقولات سوسير في حديثه عن العلامة اللغوية هو القول بوحدة شطريها، وهي الوحدة التي ترتبت عليها عدة تفريعات أهمها، كما سبق أن أشرنا منذ قليل، أسبقية الفكر على اللغة، أو، على الأقل أن الفكر لا وجود له إلا في اللغة. قال بذلك سوسير بمعنى أو بآخر، وقال به أيضا، وبدرجات متفاوتة من المبالغة، كل من أسسوا على نظريته اللغوية حتى نهاية القرن العشرين. لكن حتى المبالغات التي قد يرى البعض أنها غير مقبولة جاءت جميعها من الموقف المبدئي لعالم اللغة السويسري عن العلاقة بين اللغة والعالم الذي تمثله، بين الدال والمدلول، بين اللفظ والمعنى. إن اللغة، في التحليل الأخير، وفي ضوء نظرية سوسير، هي التي تقوم بتنظيم العالم الخارجي لأنها، كما يقول جوناثان كللر، ليست مجرد فعل لتسمية الأشياء الموجودة خارجها:

> «يصر سوسير على أن اللغة ليست عملية تسمية توفر أسماء من عندها لفئات موجودة خارج اللغة. إن هذه نقطة لها تشعيبات محورية في النظرية الحديثة. فنحن نميل إلى افتراض أننا نستخدم لفظتي «كلب» و«كرسي» لتسمية الكلاب والكراسي الموجودة خارج أي لغة. لكن سوسير يرى أنه إذا كانت الكلمات تمثل مفهومات سابقة الوجود، فسوف يعني ذلك أن تكون لها معان مقابلة تماما من لغة

إلى أخرى، وهذا ما لا يحدث على الإطلاق. إن كل لغة نظام من المفاهيم والأشكال في الوقت نفسه: نظام علامات تقليدية يقوم بتنظيم العالم»(١٦).

إن أهم ما يقوله كللر في السياق السابق أن الأصوات والألفاظ والكلمات هي التي تحقق وجود الأشياء وتحدد قيمتها، ولو كان العكس صحيحا، أي لو كانت الأشياء موجودة سابقة الوجود خارج اللغة لكان معنى ذلك أن تتشابه الأصوات والألفاظ والكلمات المستخدمة في اللغات المختلفة للدلالة على الأشياء نفسها. لكن الأشياء توجد، أو ندرك وجودها، حينما يقوم العرف الاجتماعي بتثبيت العلاقة الاعتباطية بين العلامة اللغوية والشيء الذي يشير إليه، ومن هنا اختلاف صوت «dog» في الإنجليزية عن «chien» في الفرنسية و«كلب» في العربية. بل إن سوسير في الواقع يذهب، لا إلى إنكار الوجود السابق للأشياء قبل إدراك ذلك الوجود في اللغة فقط، بل إنكار وجود الفكر ذاته خارج اللغة، وهو بذلك ربما يكون قد سبق الفلاسفة التأويليين الألمان أو تزامن مع تأويليتهم على الأقل. فحينما يقرر أنه «ليس للأفكار وجود سابق، كما أنه ليس هناك شيء واضح قبل ظهور اللغة»(١٧) يكون بذلك قد أكمل الانقلاب ضد التفسيرات التقليدية بشفافية اللغة التي سادت الفكر الأوروبي حتى بداية العصر الحديث للفلسفة في القرن السابع عشر. ويعلق عز الدين إسماعيل في «مقدمة المترجم» لكتاب جوناثان كللر مؤكدا مبدأ التوحد بين شطري العلامة الذي بدأنا به، فهو يرى أن إنكار الوجود المسبق للأفكار، قبل التعبير عنها باللغة،

«ينفي أسبقية الفكر على اللغة من جهة، ودخول أي صوت في منطقة الوضوح قبل اقترابه بالفكر في اللغة من جهة أخرى، فالصوت - من منظور سوسير - لا يقل إبهاما عن التفكير في هذه الحالة. والدور المميز للغة فيما يتعلق بالتفكير ليس خلق وسائل صوتية مادية للتعبير عن الأفكار، ولكنه القيام بالربط بين الفكر والصوت. وفي هذه الحالة لا تمنح الأفكار شكلا ماديا، كما أن الأصوات لا تتحول إلى كينونات عقلية... ويشبه سوسير هذه العملية بحالة هبوب الريح على سطح ساكن من الماء، فإذا ما اختلف الضغط الجوي تكسر سطح الماء وانقسم في شكل موجات؛ فهذه

> الفكرة تشبه اتحاد الفكرة بالمادة الصوتية. وعلى هذا النحو تثبت الفكرة في الصوت، ويصبح الصوت علامة على الفكرة، وهما بهذا يترابطان وارتباطهما ينتج صيغة لا مادة»(١٨).

النقطة الأخيرة التي لا نملك إلا أن نتوقف عندها، ولو في عجالة، هي قضية العلاقة بين اللفظ والمعنى، الدال والمدلول، لأنها هي الأخرى، ستكون مكونا أساسيا من مكونات النظرية اللغوية العربية. وبصرف النظر عما قدمه الأسلوبيون وعلماء اللغة من تنويعات على نظرية فرديناند دي سوسير التي فتحت الطريق أمام الدراسات اللغوية الحديثة، بل حتى عما فعله التأويليون في مجال الفلسفة والتفكيكيون في مجال النقد من ربط تعدد الدلالة ولا نهائيتها بمقدار مسافة التباعد بين الدال والمدلول، فإن نقطة الارتكاز المبدئية، والتي سنحاول الاحتفاظ بها كجزء من الخلفية الثابتة التي ندرس أمامها مقومات النظرية اللغوية العربية، هي التوحد الكامل بين اللفظ والمعنى أو الدال والمدلول. وهنا نذكر بأن البعض منا قد يقبل المقولة السوسيرية في صورتها الأولى، وفي صورها المطورة المبالغ فيها، إن اللغة سابقة للوجود. يرفضها البعض برمتها، وقد يحاول البعض الآخر تحقيق منطقة وسط يلتقي عندها الطرفان. لكن الموقف الذي يصعب الاختلاف حوله هو التوحد الكامل للفظ والمعنى، وهو توحد يصعب الفصل على أساسه بين طرفي العلامة اللغوية. وقد تأكدت هذه العلاقة التي لا انفصام لها في اللغويات الحديثة منذ بداية القرن العشرين بعد أن انتهى علم اللغويات إلى مبدئين أصبحا اليوم من قبيل المسلمات. المبدأ الأول، رفض شفافية اللغة، ذلك المفهوم التقليدي القائم على أساس وجود أشياء خارج اللغة تعبر عنها أصوات أو ألفاظ، كأن اللغة مجرد وعاء شفاف يظهر الأشياء أو المواد التي بداخله. شفافية اللغة بهذا المعنى تعني وجود الشيء وممثله اللغوي منفصلين. أما اليوم، وبعد ما يقرب من أربعة قرون من تطور الفكر الفلسفي واللغوي الأوروبي، فلم تعد اللغة تمثل الأشياء ذاتها بل مفاهيم الأشياء، من ناحية. فصوت لفظ «شجرة» لا يشير إلى شجرة مادية أو شجرة بعينها، بل إلى «مفهوم» الشجرة. ومن ناحية ثانية، لقد طورت الدراسات اللغوية الحديثة، ابتداء من نظرية سوسير، مقولة مغايرة تماما للمفهوم التقليدي السابق عن تمثيل

اللغة للأشياء مؤداها أن الوجود لا يدرك إلا في اللغة، ومن ثم فهو ليس سابقا لوجود اللغة. المبدأ الثاني هو القائل باعتباطية العلاقة بين اللفظ والمعنى، أو بين الدال والمدلول، وهي علاقة يقيمها العرف الاجتماعي أولا، ثم يثبتها ثانيا، ومن ثم لا يصبح بإمكان مرسل واحد للعلامة اللغوية أو مستقبل واحد لها أن يتفقا على فصم العلاقة أو تغييرها بعيدا عن أعراف الجماعة. ويؤكد شكري عياد علاقة الاتحاد أو التطابق بين اللفظ والمعنى، وإن كان يرى أن علاقة التطابق تلك لم تكن واضحة وضوحا كافيا في البلاغة العربية القديمة. «وكثيرا ما عومل اللفظ والمعنى»، كما يقول عياد، «على أنهما طرفان متناقضان أو متضادان. ومن آفات العقل البشري أنه إذا وجد اسمين يقعان على شيء واحد من جهتين مختلفتين ظن أنهما لشيئين مختلفين. ولعل التطابق بين اللفظ والمعنى لم يتضح وضوحا كافيا في البلاغة العربية والنقد العربي القديم وهو من الأمور التي عني ببحثها علماء الدلالة. ومع أن الكثير من مسائل هذا العلم لا يزال غامضا، فإن قضية اللفظ والمعنى لم تعد محل القياس»[19] وما يقصده عياد بقوله إن قضية اللفظ والمعنى «لم تعد محل قياس» هو أنها أصبحت قضية محسوسة، ولم يعد التطابق بينهما موضوعا للخلاف، ومن ثم يرجع إلى رأي أحد علماء الدلالة وهو ج. ر. بالمر، الذي يرى:

> «إن مشكلة علم الدلالة لم تعد البحث عن شيء رواغ يسمى «المعنى» بل هي بالأحرى محاولة فهم الكيفية التي بها يمكن للكلمات والجمل أن تعني شيئا، أو قل كيف يمكن أن تكون «ذات معنى». والكلام عن أن (لها) معنى أشبه بالكلام عن أن الشيء (له) طول. فكون الشيء (له) طول يراد به أن طوله كذا قدما أو كذا بوصة، ولا يراد به أكثر من ذلك. وكذلك الأمر في المعنى فليس المعنى شيئا (للكلمات) بالمعنى الحرفي للكلمة»[20].

والطريف أن شكري عياد، بعد أن أشار إلى أن التطابق بين اللفظ والمعنى لم يتضح وضوحا كافيا في البلاغة العربية والنقد العربي القديم، يحيلنا إلى رأي سوسير حول الوحدة بين الدال والمدلول، وهي الوحدة التي شبهها سوسير بتشبيه لم يكن جديدا تماما في بداية القرن العشرين، فقد سبقه آخرون إلى القول إن تلك الوحدة «كثيرا ما شبهت بإنسان مكون من جسد

وروح»، وبرغم أن سوسيرا لم يرفض ذلك التشبيه، كما يقول شكري عياد إلا أنه فضل عليه تشبيه تلك الوحدة

«بمركب كيمائي كالماء المكون من أيدروجين أو أكسوجين، فلو أخذ كل عنصر على حدة لما كانت لأيهما خصائص الماء، ويعود فيشبه اللغة بقطعة من الورق وجهها الفكر وظهرها الصوت. فكما لا يمكنك أن تقطع وجه الورقة دون أن تقطع ظهرها في الوقت نفسه، فكذلك لا يمكنك أن تفصل الصورة عن الفكرة ولا الفكرة عن الصوت»[٢١].

ووجه الطرافة أن شكري عياد حينما يحيلنا إلى تشبيه الوحدة بين اللفظ والمعنى بالوحدة بين الجسد والروح، غاب عنه أن ذلك التشبيه على وجه الخصوص ورد في البلاغة العربية القديمة وبالمفردات نفسها في مقولة ابن طباطبا العلوي: «والكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه، كما قال بعض الحكماء: للكلام جسد وروح، فجسده النطق وروحه معناه». وبهذا يكون البلاغيون العرب قد سبقوا سوسير ا ومعاصريه إليه ببضع مئات من السنين.

أركان النظرية اللغوية العربية

في محاولتنا لتجميع مكونات نظرية لغوية عربية سوف نحتفظ بالتقسيم المبسط نفسه الذي لجأنا إليه لتحديد مكونات النظرية الأوروبية الحديثة. وسوف نتحرك أيضا بالحرية نفسها التي تحركنا بها بين الأركان الثلاثة التي تشغل مناطق التداخل فيما بينها مساحة أكبر من مساحة التباعد، بل إننا هنا سنمارس حرية حركة أكبر بكثير مما مارسناه في الحديث عن النظرية اللغوية الأوروبية، إذ إن نظرية اللغة العربية هي محور تركيزنا، مما يعني الدخول في تفصيلات لا نهائية تفرض عمليات تداخل لا نهائية مقابلة. وفي هذا تفرض طبيعة الدراسة منهجا خاصا بها، فلن ندرس أعلام البلاغة العربية كلا على حدة، كما أننا لن نلتزم بالسياق التاريخي الذي ينظمه تتابع القرون التي شهدت العصر الذهبي للبلاغة والنقد العربيين، بحيث نبدأ بالجاحظ ونقتله بحثا قبل أن ننتقل إلى عبدالقاهر الجرجاني وهكذا. وحينما يحدث التسلسل التاريخي فسوف يكون ذلك أمرا تفرضه الموضوعات قيد المناقشة ولن تكون من باب الالتزام بالسياق التاريخي. في معرض حديثنا عن

مفهوم اللغة كنظام للعلامات مثلا قد نبدأ من نقطة معينة في السياق التاريخي ثم نتحرك بحرية إلى الأمام والوراء استجابة لمنطق استكمال جوانب الموضوع. ولسنا بحاجة إلى التذكير بأن الاتجاه إلى قراءة التراث النقدي والبلاغي العربي ثم إعادة قراءته الذي تزامن مع الاتجاه نحو الحداثة الغربية، سواء من باب الحنين الصادق إلى الماضي، أو من باب الرغبة في تأسيس شرعية الحاضر الحداثي، أو من باب إضفاء بعض المصداقية على الشعار الأجوف للأصالة والمعاصرة، هذا الاتجاه قدم للمكتبة العربية لحسن الحظ دراسات متميزة في أغلب الأحيان لأعلام التراث البلاغي والنقدي العربي، كل على حدة، وفي أحيان في مجموعات متقاربة أو متماثلة، ولكنه لم يقدم نظرية متكاملة تقوم على قراءة أشمل واستقراء أكثر اتساعا. وهذا ما سنحاوله هنا. ومن هنا، مرة أخرى جاءت حرية الحركة والاختلاف في المنهج.

وفي الوقت نفسه، وبرغم كل طموحاته التي قد يراها البعض أقرب إلى الطموح المتفائل منها إلى الواقعية، فإنني اخترت ألفاظي بعناية شديدة، فقد حددت هدفي الطموح باعتباره «محاولة لتجميع مكونات نظرية لغوية عربية»، قد يرى البعض، أن تلك المكونات لا تكفي في مجموعها لتقديم نظرية لغوية، وقد يرى البعض أيضا أن بعض تلك المكونات تفتقر إلى تركيبية وعمق النظرية اللغوية المعاصرة. لكنني أسجل مبدئيا أننا نتحدث عن بعض المباحث العلمية التي لا يعوزها التفصيل والتدقيق قبل أن تعرف أوروبا مناهج البحث العلمي ببضعة قرون على الأقل. ولسنا هنا بحاجة إلى التذكير بأن القرن الرابع الهجري، على سبيل المثال، كان القرن العاشر الميلادي يقابله! ثم إن من الظلم البين إصدار حكم قيمي بالتخلف أو الدونية على أي مكونات للنظرية اللغوية العربية في ضوء المخزون الثقافي والمعرفي للقرن العشرين، وهو مخزون يمثل مرحلة نهائية لطريق طويل من الاستمرارية والتطوير في مقابل قطيعة فرضت على التراث العربي القديم منذ القرن السابع الهجري على الأقل، أي لأكثر من ستة قرون. وحينما أعاد البعض منا اكتشاف ذلك التراث في النصف الثاني من القرن العشرين الميلادي فعلوا ذلك لتأسيس شرعية الفكر الغربي وليس الفكر العربي. هل يشتم القارئ هنا نغمة اعتذار عن التراث البلاغي والنقدي العربي؟ إن الاعتذار أبعد الأمور عن ذهن مؤلف المرايا المقعرة. فالتراث العربي ليس بحاجة إلى من يعتذر عنه بأي حال من

الأحوال. وسوف أحاول أن أثبت أن العقل العربي قد نجح في تقديم مكونات عصرية - ولا أقول حداثية حتى لا يقال إننا مصابون بعقدة الحداثة - تقف على قدم المساواة في بعد النظرة والتركيب والعمق مع منتجات العقل الغربي الحديث. قد يرى البعض أن مفهوم الوظيفة التمثيلية للغة التي يبدو أن البلاغة العربية تقوم عليها في الكثير من قضاياها مفهوم تخطته اللغويات الحديثة منذ فترة طويلة. وهذا صحيح إلى حد ما. أقول إلى حد ما فقط، لأن القراءة المتأنية، وهو ما سوف نحاول تحقيقه، للبلاغة العربية، تكشف لنا عن بدايات في النظرة إلى اللغة لا تعتبر غريبة علينا اليوم في بداية القرن الحادي والعشرين الميلادي. إن هذا الكم الهائل من الدراسات العربية القديمة التي تناولت طبيعة المجاز اللغوي بأنواعه المختلفة وما تبع ذلك من تأكيد تعدد الدلالة وأهمية معنى المعنى، تعتبر تحذيرا مبكرا لنا من الوقوع في فخ الحكم المبكر على اللغويات العربية بالقصور والتخلف. ثم: من قال إن الدراسات اللغوية الأوروبية الحديثة والمعاصرة تقدم أمورا يمكن أن نتفق جميعا عليها؟! والتساؤل نفسه معكوسا يمكن أن يثار حول النظرية اللغوية العربية: من قال إن النظرية العربية تقدم أمورا لا يمكن أن نختلف جميعا حولها! بل يمكن أن نتفق جميعا حولها؟!

ليس هناك في التراث النقدي العربي ما يمكن أن نعتذر عنه. وليس ذلك من قبيل «التعويض النفسي» الذي يتحدث به واحد من أبرز من مارسوا العودة إلى التراث. وهو رأي، برغم جديته، لا يخلو من الغرابة لأنه يجيء من ناقد كبير يكتب بعد ذلك بعامين أو ثلاثة في حماس مبالغ فيه عن البنيوية باعتبارها طريق الهداية ومبعوث العناية اللغوية للنقد الأدبي. فبعد أن يسجل في قراءة التراث النقدي سبق عبدالقاهر الجرجاني لبعض الأفكار الحداثية الغربية، ينتقل ليشن هجوما عنيفا، مستحقا، على من يتجهون إلى دراسة التراث العربي من باب التقليد الذي لا تتوافر له الدراسة الجادة:

> «وليس ذلك كله من قبيل تصاعد التقليد، أو مراوغته فحسب، في غيبة فحص دقيق ودرس مقارن لمقولات التشابه والتضاد بين **دي سوسير (ومن بعده النقد الفرنسي البنيوي) وعبدالقاهر، وإنما هو** - فضلا عن ذلك - وضع مؤس يذكر المرء بأولئك الذين لم يقدروا روائيا مثل نجيب محفوظ إلا بعد أن قُدر على أيدي الفرنجة

> في الغـرب، ... وهو وضع يكشف ـ في النهـاية ـ عن عـرض من أعراض «تعويض» نفسي، تتحول معه علاقة الناقد العربي المعاصر بتراثه النقدي إلى علاقة تضاد عاطفي، وهو انعكاس لعلاقته بالنقـد الأوروبي الذي لا يملك هذا الناقـد سـوى أن يتبـعـه، ولا يستطيع ـ ما لم يطور أدوات إنتاج معرفته النقدية والتراثية ـ سوى أن يحلم ـ عاجزا ـ بالاستقلال عنه»[٢٢].

إن عصفور يتحدث عن الناقد الذي لا يملك إلا أن يتبع النقد الأوروبي، وقد ناقشنا علاقة التبعية التي مهد لها الحداثيون العرب ثم رسخوها في نهاية الأمر في الجزء الأول من الدراسة الحالية. فإذا أضفنا حماسه الواضح للبنيوية الغربية الذي عبر عنه بعد كتابة السطور السابقة في كتاب النظرية المعاصرة، يتضح التناقض الذي وقع فيـه، لأنه بذلك يدين نفسه بصفته واحدا من أبرز الحداثيين العرب.

ما يهمنا هو نفي هذه التهمة المسبقة التي لابد سيوجهها البعض إلى مؤلف المرايا المقعرة الذي ينطلق، لا من مجاراة لـ «هوجة» إعادة قراءة التراث البلاغي والنقدي العربي، أو التقليد، بل من غيرة حقيقية على الثقافة العربية والعقل العربي ورغبة مزدوجة في التحذير من مخاطر التبعية الثقافية، من ناحية، والدعوة إلى الاتجاه للتراث العربي القديم لتأكيد شرعيته هو وليس شرعية الحاضر، وإبراز وتطوير أفضل ما فيه لتحديد رؤية أو شرعية للمستقبل من ناحية ثانية. وليس معنى ذلك، بأي حال من الأحوال، ألا نستفيد من المخزون الثقافي العالمي كله وجميع ما أفرزه العقل الغربي من مناهج وآليات بحث. والطريف هنا أيضا أن مؤلف المرايا المقعرة تلقى تعليما غربيا! وهو في حماسه للتراث النقدي العربي لا يقل عن كثيرين من النقاد العرب. وسوف أكتفي هنا بنموذجين لذلك الحماس لعبدالقاهر الجرجاني وإنجازه اللغوي النقدي، على سبيل المثال لا الحصر. النموذج الأول لمحمد عابد الجابري الذي يكتب، في ذروة المد البنيوي في مجلة فصول (١٩٨٥) مدافعا عن عبد القاهر ضد اتهامات طه حسين له الذي خلص إلى أن البلاغي العربي الكبير كان «فيلسوفا يجيد شرح أرسطو والتعليق عليه»:

> «كلا. إن نظرية «النظم» كما قررها عبدالقاهر الجرجاني قد فكر فيها داخل الحقل المعرفي البياني، موظفا معطيات هذا الحقل،

مستجيبا لاهتماماته، معبرا عن مرحلة من مراحل نموه: نمو الوعي بالذات. أما المنطق اليوناني فلم يكن له أثر في هذه النظرية. **بل لقد جاءت هذه النظرية تتويجا لتيار فكري نشأ وتطور وأخذ يتبلور ويتميز من خلال طرح نفسه بما هو «أنا» عربي إسلامي بياني، بديل عن «الآخر» «اليوناني» «الدخيل».**[٢٣] [التأكيد من عندي].

وفي **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث** (١٩٩٤) يتحدث محمد زكي عشماوي عن إنجازات عبدالقاهر الجرجاني وأبرزها مفهومه عن اللغة كنظام علامات تحكم وحداته شبكة علاقات تمكنها من تحقيق الدلالة. فعبدالقاهر، كما يرى العشماوي، «منحته ثروته اللغوية، وإلمامه الواسع باللغة إلمام إحساس وذوق القدرة على الوعي بما تحمله من ظلال مختلفة من المعنى بالقياس إلى السياق الذي وردت فيه. فمضمون الكلمة عنده يقل أو يكثر، ينبسط أو ينكمش بحسب علاقتها بالموكب المتحرك الذي تسير فيه الكلمة مع ما تقدمها وما تلاها من ألفاظ»[٢٤]. ويذهب العشماوي إلى القول إن وجهة نظر عبدالقاهر حول أهمية اللغة تلتقي مع وجهة نظر ناقد حديث مثل إليوت.

بقي سؤال لابد منه: لماذا نبدأ بالحديث عن النظرية اللغوية؟ السبب واضح وبسيط. فمنذ أن بدأ الاهتمام المتزايد بالدراسات اللغوية في السنوات المبكرة من القرن العشرين، ثم نجاح النموذج البنيوي اللغوي في اكتساب قيمة العلمية في مواجهة انطباعية النقد الأدبي، اتجه العقل الغربي إلى محاولة تحقيق «علمية» النقد، ذلك الحلم الذي راوغ الجميع لقرون، وذلك عن طريق تطوير نموذج نقدي يقوم على النموذج اللغوي. وهكذا جاءت البنيوية النقدية امتدادا للبنيوية اللغوية وتطويرا خاصا لها. ومن ثم أصبحت الدراسة اللغوية هي المدخل الأساسي لدراسة النص الأدبي الإبداعي. حتى حينما تمردت مدارس ما بعد البنيوية على «سجن اللغة» البنيوي، بقيت اللغة المدخل الأساسي لدراسة النص الأدبي. ثم إن التداخل بين الدراسة اللغوية والدراسة النقدية أصبح حقيقة من حقائق القرن العشرين الراسخة، بحيث وصلنا إلى مرحلة يصعب معها تحديد ما هو لغوي خالص أو ما هو نقدي خالص. ولهذا انتهى ذلك التداخل إلى تطوير الدراسات الأسلوبية والسيميوطيقية أو السيمائية التي تعتبر جسرا يمتد فوق مناطق التداخل بين المجالين الحيويين. وهل هناك حركة نقدية قامت على التحليل اللغوي للنص أكثر من النقد العربي القديم؟ لقد كان المدخل اللغوي هو

المدخل الأساسي ليس لدراسة النص الأدبي أو القصيدة فقط، بل لدراسة أصول الفقه الإسلامي نفسه، وهذه حقيقة يفرد لها محمد عابد الجابري مساحة وافية من «اللفظ والمعنى في البيان العربي». إذ إن الفقهاء المسلمين انشغلوا منذ البداية بواحدة من أهم قضايا اللغة، وهي قضية اللفظ والمعنى وضرورة ضبط العلاقة التي تحكمهما:

> «إذا تصفحنا اي كتاب من الكتب المؤلفة في أصول الفكر... فإننا سنجد «أبواب الخطاب»، أو «المبادئ اللغوية» على حسب تعبير الفقهاء، أو «القواعد اللغوية» على حسب تعبير بعض المعاصرين، تشغل عادة ما لا يقل عن ثلث حجم الكتاب وهذا شيء يجد تبريره في تصورهم لموضوع علمهم ذاته. ذلك لأنه إذا كان علم أصول الفقه يدرس، أساسا، «وجوه دلالة الأدلة على الأحكام الشرعية» - والأدلة هنا هي أساسا النصوص: القرآن والسنة - فإن الشاغل الرئيس لأصحاب هذا العلم سيكون، بالضرورة، هو ضبط العلاقة بين اللفظ والمعنى في الخطاب الذي يتعاملون معه: الخطاب الشرعي، وبما أن هذا الخطاب قد ورد بلسان عربي، فإن عملية «الضبط» هذه ستمتد إلى هذا اللسان بما هو كل»[٢٥].

إذن لقد كانت اللغة العربية، من البداية، وخاصة بعد انتشار الإسلام في الجزيرة العربية ثم في مناطق شاسعة من الإمبراطوريتين الفارسية الرومانية، محور الاهتمام والدراسة، وانتقل الاهتمام، بالطبع، من مجرد الاهتمام بها في مجالات نشر الدعوة والدراسات الفقهية، إلى مجال الشعر، ديوان العرب. وتكاتفت كل الجهود في تحديد النظام اللغوي الذي يحكم نظام العلامات اللغوية، واحتلت ثنائية اللفظ والمعنى مكان الصدارة في الدراسة والجدل المستمر.

وهكذا ننطلق إلى دراسة الأركان التي نرى أنها أسست لما يمكن أن نسميه نظرية لغوية عربية.

أولا: اللغة العربية كنظام

يورد محمد عابد الجابري، في بحثه القيم الذي أشرنا إليه من قبل في أكثر من موقع، قصة طفلة صغيرة ارتكبت خطأ نحويا فاحشا في حديثها مع والدها، وأن ذلك الخطأ، كما يزعم النحاة، كان الخطوة الأولى في نحو اللغة العربية: «إذ

يحكي أن ابنة أبي الأسود الدؤلي المتوفى سنة ٦٩ هـ قالت له ذات يوم: يا أبه ما أشد الحر. فقال لها الرمضاء في الهاجرة يا بنية... فقالت له: لم أسألك عن هذا. وإنما تعجبت من شدة الحر. فقال لها قولي إذن: ما أشدَّ الحر. ثم قال إنا لله فسدت السنة أوغدنا، وهم أن يضع كتابا يجمع فيه أصول العربية...»(٢٦).

ويمضي الجابري معلقا: «وهكذا فعبارة ما أشدَّ الحر يمكن أن ينطق بها على صورة معينة فتفيد الاستفهام، ويمكن أن ينطق بها على صورة أخرى فتفيد التعجب، والاختلاف بين الحالتين يرجع، لا إلى عدد الحروف ولا إلى طريقة نظمها ولا إلى تركيب العبارة، بل يرجع فقط إلى الحركات، أي علامات الإعراب». وظيفة النحو إذن ليست مجرد ضبط الوحدات داخل النص اللغوي، كما يتصور البعض، بل تحديد المعنى وتخصيصه. وقد قلنا «تحديد المعنى» هنا ولم نقل «تحقيق المعنى»، إذ إن كلمات الطفلة الصغيرة حققت معنى في الحالتين، لكن النحو هو الذي حدد المعنى الذي أرادت الفتاة توصيله.

لكن النحو يمثل أحد جوانب النظام اللغوي العربي فقط، وليس هو النظام كله. وما دمنا نتحدث عن نظام اللغة العربية فلا أرى حاجة إلى استخدام المصطلح الغربي المستعار في وجود المصطلح العربي القديم الذي كاد بعضنا ينساه للأسف الشديد برغم أن جذوره تضرب في أعماق تراثنا البلاغي والنقدي، منذ القرن الخامس الهجري على الأقل، ونعني به مصطلح «النظم»، الذي يقدم نظرية أو مكونا في نظرية لغوية عربية لا تقل سماتها وضوحا عن سمات أي نظرية لغوية حديثة، غير عربية. وقبل الدخول في دراسة مطولة حول نظرية «النظم» العربية، والتي تحتل مكانا بارزا في كل من الدراسات اللغوية والأدبية/النقدية، كما ستؤكد الفصول الباقية من الدراسة الحالية، أرجو من القارئ المثقف أن يغفر لنا خروجا سريعا عن الموضوع لنقدم للقارئ العادي تحذيرا لابد منه. إن النظم الذي نقصده ليس هو «نظم الشعر»، فقد ارتبطت كلمة نظم لزمن طويل بقرض الشعر حتى نسينا نظرية النظم، وحينما تحول الحداثيون العرب إلى استعارة المصطلح الغربي «نسق» أو «نظام» system أكملوا القطيعة مع المصطلح العربي الرائع في معناه الأوسع من مجرد نظم الشعر:

> «وربما كان أهم مجال أتت فيه جهودهم هو نظرية النَّظْم versification، إذ قالوا إنه ليس مجرد مجموعة من القوالب moulds، أو القواعد الخارجية external rules، ولا حتى زخرفة

يحكي أن ابنة أبي الأسود الدؤلي المتوفى سنة ٦٩ هـ قالت له ذات يوم: يا به ما أشد الحر، فقال لها الرمضاء في الهاجرة يا بنية... فقالت له: لم أسألك عن هذا، وإنما تعجبت من شدة الحر. فقال لها قولي إذن: ما أشدَّ الحرَ. ثم قال إنا لله فسدت ألسنة أوغدنا، وهم أن يضع كتابا يجمع فيه أصول العربية...»[٢٦]. ويمضي الجابري معلقا: «وهكذا فعبارة ما أشدّ الحر يمكن أن ينطق بها على صورة معينة فتفيد الاستفهام، ويمكن أن ينطق بها على صورة أخرى فتفيد التعجب، والاختلاف بين الحالتين يرجع، لا إلى عدد الحروف ولا إلى طريقة نظمها ولا إلى تركيب العبارة، بل يرجع فقط إلى الحركات، أي علامات الإعراب». وظيفة النحو إذن ليست مجرد ضبط الوحدات داخل النص اللغوي، كما يتصور البعض، بل تحديد المعنى وتخصيصه. وقد قلنا «تحديد المعنى» هنا ولم نقل «تحقيق المعنى»، إذ إن كلمات الطفلة الصغيرة حققت معنى في الحالتين، لكن النحو هو الذي حدد المعنى الذي أرادت الفتاة توصيله.

لكن النحو يمثل أحد جوانب النظام اللغوي العربي فقط، وليس هو النظام كله. وما دمنا نتحدث عن نظام اللغة العربية فلا أرى حاجة إلى استخدام المصطلح الغربي المستعار في وجود المصطلح العربي القديم الذي كاد بعضنا ينساه للأسف الشديد برغم أن جذوره تضرب في أعماق تراثنا البلاغي والنقدي، منذ القرن الخامس الهجري على الأقل، ونعني به مصطلح «النظم»، الذي يقدم نظرية أو مكونا في نظرية لغوية عربية لا تقل سماتها وضوحا عن سمات أي نظرية لغوية حديثة، غير عربية. وقبل الدخول في دراسة مطولة حول نظرية «النظم» العربية، والتي تحتل مكانا بارزا في كل من الدراسات اللغوية والأدبية/النقدية، كما ستؤكد الفصول الباقية من الدراسة الحالية، أرجو من القارئ المثقف أن يغفر لنا خروجا سريعا عن الموضوع لنقدم للقارئ العادي تحذيرا لابد منه. إن النظم الذي نقصده ليس هو «نظم الشعر»، فقد ارتبطت كلمة نظم لزمن طويل بقرض الشعر حتى نسينا نظرية النظم، وحينما تحول الحداثيون العرب إلى استعارة المصطلح الغربي «نسق» أو «نظام» system أكملوا القطيعة مع المصطلح العربي الرائع في معناه الأوسع من مجرد نظم الشعر:

> «وربما كان أهم مجال أتت فيه جهودهم هو نظرية النَّظم versification، إذ قالوا إنه ليس مجرد مجموعة من القوالب moulds، أو القواعد الخارجية external rules، ولا حتى زخرفة

خارجية embellishment / trappings تُفرض على الحديث العادي ordinary speech أو يصب فيها superimposed on it، بل إن النظم ضرب من الكلام الذي يتسم بتكامله الداخلي integrated speech ويختلف نوعيا qualitatively عن النثر، ويتميز بالترتيب الهرمي hierarchy لعناصره وقواعده الداخلية الخاصة به، أي أنه ... «كلام يخضع لنظام معين من ألفه إلى يائه في نسيجه الصوتي». وكانت فكرة الإيقاع من العوامل التي ساعدت في توضيح إحدى المشكلات الجوهرية في فن الشعر، ألا وهي مشكلة العلاقة بين الصوت والمعنى في فن الشعر»(٢٧).

ولسنا بحاجة إلى الإشارة هنا إلى أن النظم الذي يتحدث عنه عناني ليس النظم الذي نتحدث عنه.

عودة إلى نظرية «النظم» العربية في شقها اللغوي. وقد سبق أن قلنا إن النظم يمثل مكونا في نظرية لغوية لا تقل سماتها وضوحا عن سمات أي نظرية لغوية حديثة. والواقع أن مفهوم «النظم» يمثل العمود الفقري لنظرية لغوية عربية لا تقل تكاملا ـ من ناحية اتساقها على الأقل - عن أي نظرية لغوية حديثة، بما في ذلك نظرية فرديناند دي سوسير التي اتخذتها علوم اللغة نقطة انطلاق إلى تشعيبات وتفريعات لغوية ونقدية شبه لا نهائية. كان ذلك في الواقع هو مقدار حماس محمد مندور لعبدالقاهر الجرجاني ونظريته في النظم. وسوف تتولى الصفحات التالية من الفصل الحالي تأكيد أن حماس مندور لم يكن في غير مكانه. ففي الميزان الجديد يكتب محمد مندور عن عبدالقاهر الجرجاني بالحماس التالي:

> «إنه يستند إلى نظرية في اللغة أرى فيها ويرى معي كل من يمعن النظر **أنها تماشي ما وصل إليه علم اللسان الحديث من آراء**، ونقطة البدء تجدها في **دلائل الإعجاز** حيث يقرر المؤلف ما قرره علماء اليوم من أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات systeme de rapports وعلى هذا الأساس العام بنى عبدالقاهر كل تفكيره اللغوي»(٢٨) [التأكيد من عندي].

ثم يكتب في النقد المنهجي عند العرب مقارنا صراحة بين إنجاز عبدالقاهر وإنجاز سوسير: «ومذهب عبدالقاهر هو **أصح وأحدث ما وصل إليه**

علم اللغة في أوروبة لأيامنا هذه وهو مذهب العالم السويسري الثبت فرديناند دي سوسير»[٢٩] [التأكيد من عندي].

يرى البعض أن حماس محمد مندور مبالغ فيه، خاصة أن الرجل استخدم في تلك السطور القلائل والتي وردت في عملين من أعماله وليس عملا واحدا مفردات «نظرية في اللغة» «تماشي ما وصل إليه علم اللسان الحديث»، «ومذهب عبدالقاهر أصح وأحدث ما وصل إليه علم اللغة في أوروبة لأيامنا هذه». وسوف يقول البعض، بالقطع، الشيء نفسه ويتهمون مؤلف المرايا المقعرة بالحماس الذي لا مبرر له، وإذا كنا قد أكدنا منذ البداية ضرورة البحث عن هويتنا الثقافية ثم تأكيدها في مواجهة سيطرة غربية قادمة بل قائمة بالفعل، فإن ذلك ليس مبررا كافيا، ليس مبررا على الإطلاق، لحماسنا للتراث النقدي العربي، لأن الاعتماد على الحماس وحده يعني فرض رؤية وهمية لا وجود لها على النصوص النقدية التراثية، أو استنطاقها بما ليس فيها، كأننا، بعبارة أخرى، نؤسس شرعية الحاضر وليس شرعية التراث. لكن النصوص التراثية العربية هي التي تؤسس شرعيتها في قراءتنا الحالية لها، وهي التي تؤسس عصرنتها، كما يقول شكري عياد في ترجمته لمصطلح modernity، وقد تحاشينا استخدام لفظ «حداثتها» عن عمد. فهذه النصوص التراثية تقدم مفردات لغوية ونقدية لو جُمعت في قراءة ذكية ومنصفة لأصبحت بين أيدينا نظريتان متكاملتان في اللغة والأدب. ليس معنى ذلك أن جميع تلك المفردات اللغوية والنقدية يمكن أن يقبلها الجميع، بما في ذلك مؤلف المرايا المقعرة، فالمهم أن تتسق المكونات النظرية بعضها مع بعض. ويحدد صلاح رزق في **أدبية النص** (١٩٨٩)، وبالحماس نفسه، المفردات التي نرى أنها أساس النظريتين الأدبية واللغوية. فهو يتحدث في الفصل الأول من كتابه عن المباحث التي تمثلت في جهود الجاحظ وابن قتيبة والرماني والخطابي والباقلاني والقاضي عبدالجبار والزمخشري والفخر الرازي،

> «واستخلاص ثمارها خاصة فيما يتعلق بالدور الذي نهضت به هذه الدراسات على طريق تأصيل منهج نقدي حين عنيت بمكونات التشكيل اللغوي الفصيح والبنية الأدبية المتميزة **بدءا بالحرف منفردا ومؤتلفا، واللفظة مؤتلفة ومنفردة ومقترنة بأخرى أو بأخريات، ومواجهة الإشكاليات النظرية والمنطقية التي تثيرها**

قضية اللفظ والمعنى... وانتهاء بكل ما من شأنه بيان سر التفاوت بين نظم ونظم والاختلاف بين أسلوب وأسلوب مما لا يمكن حصره من ضروب التحسين الكلامي، وتوظيف إمكانات الدلالات المجازية، وسبل إدراك المعاني واستشعار آثارها وإيحاءاتها(٣٠).

والسطور التي أكدتها من نص صلاح رزق تعتبر حصرا شاملا لمفردات أي نظرية لغوية، هذه حقيقة لا يمكن الجدل حولها. وحقيقة أيضا أن التراث البلاغي والنقدي العربي لم يغفل أيا من هذه المفردات، وبصورة مكثفة فيها الكثير من التطور والتداخل والتكرار. ومما لا شك فيه أن إعادة قراءة التراث الضخم بغرض فك الخيوط المتداخلة والسيطرة على التكرار وتنقيته، ثم إبراز التطور، حري في نهاية الأمر بإبراز النظرية اللغوية العربية مع إدراك سياقها التاريخي داخل دائرة الثقافة العربية وداخل دائرة الثقافة الإنسانية الأوسع التي كان يلفها ظلام العصور الوسطى وجهالتها.

لكننا، قبل أن نتحدث عن نظرية نظم اللغة لابد من أن نعرف اللغة كما عرفها النقد العربي القديم. وسوف نكتفي هنا بتعريفين فقط للغة كأداة توصيل واتصال، الأول تعريف متقدم والثاني تعريف متأخر، والتقديم والتأخير هنا ينسبان أن إلى العصر الذهبي للنقد العربي القديم من القرن الثالث إلى السابع الهجريين. ربما يكون أشهر تعريف مبكر للغة كأداة اتصال هو ذلك التعريف الذي قدمه الجاحظ، والواقع أن الجاحظ قدم تعريفين، أحدهما من لغة التواصل بين أنواع الحيوان التي يقسمها إلى فصيح وأعجم في كتاب الحيوان، فالفصيح هو الإنسان أما الأعجم فهو الحيوان أو «كل ذي صوت لا يفهم إرادته إلا من كان من جنسه»(٣١). وفي البيان والتبيين، وفي «باب البيان» على وجه التحديد، يقدم تعريفا أكثر إسهابا، وربما أكثر إثارة للجدل عن مفهومه للغة ووظيفتها:

«قال بعض جهابذة الألفاظ ونقاد المعاني: **المعاني القائمة في صدور العباد المتصورة في أذهانهم**، والمختلجة في نفوسهم، والمتصلة بخواطرهم، والحادثة عن فكرهم، مستورة خفية، وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة، وموجودة في معنى معدومة، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه، ولا حاجة أخيه وخليطه، ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره، وعلى ما لا يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره، **وإنما تحيا**

> تلك المعاني في ذكرهم لها وإخبارهم عنها واستعمالهم إياها... وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، كانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجع»[٣٢] [التأكيد من عندي].

في هذا التعريف الذي يبدو للوهلة الأولى بسيطا إلى حد السذاجة، يقدم الجاحظ تعريفا للغة يمكن قراءة عناصر فيه لا تقل «عصرنة» عن أي تعريف حديث للغة كأداة اتصال. هل سنقوم، كما فعل البنيويون أحيانا، بشد النص على جهاز التعذيب لننطقه بما ليس فيه؟ الرد هنا: إن النص النقدي الذي نتعامل معه يحتمل القراءة العصرية التي سنقوم بها، ولن ننطقه بما ليس فيه، وإن كان الجاحظ، في بعده عن المصطلح النقدي المعاصر بما يزيد على عشرة قرون، لا يستخدم ذلك المصطلح الباهر لأنه لم يكن قد جاء إلى الوجود بعد. كلماته، مثلا، عن «المعاني القائمة في صدور العباد وأذهانهم» يمكن قراءتها، دون كثير شطط، باعتبارها تعريفا مبكرا للعلاقة بين شطري العلامة، الدال والمدلول، من منظور حديث. فالمدلول الذي يتحدث عنه الجاحظ هنا فكرة أو مفهوم، بمعنى أن الدال لا يشير إلى الشيء الحسي، بل إلى فكرته أو مفهومه. هل قلنا «دال ومدلول»؟ نعم، فقد سبق للجاحظ أن قدم تعريفا لفعل «دل» في الجزء نفسه من الكتاب نفسه قال فيه «ومعنى دل الشيء على معنى فقد أخبر عنه وإن كان صامتا، وأشار إليه وإن كان ساكتا، وهذا القول شائع في جميع اللغات ومتفق عليه مع إفراط الاختلافات»[٣٣]. ثم إن الجاحظ يستخدم قبل نهاية السطور التي نحن بصددها لفظة «الدلالة»، فلا غرابة إذن في الحديث عن الدال والمدلول، فهي مصطلحات تقع في صلب النظرية اللغوية العربية وليست حداثية أو مستوردة. وليس من قبيل الشطط أيضا القول إن ذلك النص الموجز يقدم، من بين الكثير الذي يقدمه، نظرية اتصال لغوية يقوم الجاحظ فيها بتعريف الرسالة والمرسل والمستقبل والشفرة! فالرسالة هي «المعاني القائمة في صدور العباد» أما المرسل «العباد» الذي يشير إليه الجاحظ، فهو الفرد أو الإنسان في عزلته وهو ينشد الاتصال، أما المستقبل أو المتلقي فهو الإنسان الآخر في عزلته «الذي لا يعرف ضمير صاحبه، ولا حاجة أخيه وخليطه...»، أما الشفرة فهي اللغة التي بها تحيا المعاني الخافية في صدر المرسل.

هل معنى ذلك أننا، ومن باب إنطاق النص بما ليس فيه، نقول إن الجاحظ لم يعرف اللغة باعتبارها تمثيلا للأشياء تقوم فيه الدالة بالإشارة إلى المدلول أو الشيء المشار إليه، وهو يسبق بذلك العصر الحديث في الفكر الأوروبي الذي بدأ في القرن السابع عشر؟ إن الموقف هنا ربما لا يحتمل هذا الاستنتاج لو نظرنا إليه بمعزل عما كتبه الجاحظ، فالسطور التي نتعامل معها تتحدث عن اللغة من منظور كونها لغة «إخبار» أو تفاهم بالدرجة الأولى، ومن ثم فالدلالة محددة denotative وليست متعددة الإيحاءات connotative، ولهذا يختتم السطور بتأكيده أنه «كلما كانت الدلالة أوضح، وأفصح، كانت الإشارة أبين وأنور»، وكانت بالطبع، «أنفع وأنجع».

لكن النص أيضا، خاصة إذا ربطنا بين ما جاء فيه وبعض مقولات الجاحظ الأخرى، يقدم رؤية شديدة المعاصرة. فالمفاهيم والأفكار، في حالة مستورة خفية بعيدة محجوبة مكنونة في نفوس أصحابها وصدورهم وخواطرهم ـ المرسلين ـ «موجودة في معنى معدومة»، أي أنها في حالة اللامعنى. أليس هذا ما يقوله الجاحظ بالحرف؟ ولهذا كان من المنطقي، دون تفلسف أو تحليل نفسي لا حاجة بنا إليه، أن ينتقل الجاحظ في خطوته التالية إلى: «وإنما تحيا تلك المعاني في ذكرهم لها وإخبارهم عنها واستعمالهم إياها». هل نخطو خطوة أخرى أكثر طموحا، وإن كانت تتسق اتساقاً كاملا مع منطق النص المحدد والمعزول عن سياقات أخرى للجاحظ فيها الكثير من التناقض؟ نعم، فالجاحظ، مثل غالبية النقاد العرب القدامى، في ذلك العصر البعيد، حافل بالتناقضات، لكننا مؤقتا، نعزل نصا واحدا ونتابع المنطق الداخلي لتطور الفكرة داخله.

الخطوة التي أعنيها هي: «هل المسافة بعيدة ـ إذا كان لتلك المسافة وجود أصلا ـ بين ما يقوله الفلاسفة الألمان، من ظاهريين وتأويليين، ثم أصحاب التلقي والتفكيك من بعدهم، وبين ما يقوله الجاحظ هنا من أن الأفكار، التي سبق أن أكد أنها، وهي مكنونة خفية، في حالة لا معنى، تحيا، وتكتسب معناها، بل وجودها ذاته، عند التعبير عنها باللغة؟ ثم هناك الخطوة الأخيرة، قبل أن يسارع البعض إلى تفسير حماسي للتراث بأنه مرحلة متقدمة أو متأخرة من مراحل الجنون، فإن هذه الأفكار والمفاهيم التي لا تحيا إلا داخل

اللغة حينما يعبر المرسل عنها لغويا، لا يدركها المتلقي أو المستقبل هو الآخر إلا داخل اللغة، وعند وعيه بها لغويا!

هل حملت نص الجاحظ حقيقة أكثر مما يحتمل؟ من ناحيتي، لا أظن ذلك. ما أدركه وأعترف به مقدما أنني ناقشت إمكانات النص النقدي في عزلة عن نصوص أخرى للجاحظ، وأن الأمور، في النقد العربي القديم عامة، ليست بهذا النقاء. ولكن إذا كان مجرد التحليل المنطقي - لا يستطيع أحد أن ينكر أن قراءتي لنص الجاحظ كانت منطقية تماما - يؤكد هذه الدرجة من «العصرنة» أو العصرية في النقد العربي، ألم يكن أحرى بنا أن نقوم جميعا بما قام به مؤلف المرايا المقعرة نفسه هنا من قراءة التراث القديم وغربلته وتنقيته من كل تناقضاته بهدف تطوير نظرية نقدية عربية حديثة بدلا من الهرولة غير المحسوبة خلف الحداثة الغربية بمفاهيمها ومصطلحاتها الغربية؟!

التعريف الثاني للغة ووظيفتها يقدمه حازم القرطاجني في **منهاج البلغاء**، وهو تعريف لا يختلف في مجمله عن تعريف الجاحظ المبكر: «لما كان الكلام أولى الأشياء بأن يجعل دليلا على المعاني التي احتاج الناس إلى تفاهمها بحسب احتياجهم إلى بعضهم بعضا على تحصيل المنافع وإزاحة المضار وإلى استفادتهم حقائق الأمور وإفادتها، وجب أن يكون المتكلم يبتغي إما إفادة المخاطب، وإما الاستفادة منه»[٢٤]. وما أظننا بحاجة إلى التوقف عند التعريف المتأخر الذي يتفق في مجمله مع عناصر التعريف المبكر لوظيفة اللغة.

ما النظم إذن؟

التعريف الموجز المطروق الذي لا تكاد دراسة في التراث النقدي العربي تخلو منه، والذي سنتوقف عنده في استفاضة، هو تعريف عبدالقاهر الجرجاني المعروف: «معلوم أن النظم ليس سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض». وبرغم الإيجاز الشديد الذي يعبر به عبدالقاهر هنا عن مفهومه للنظم، فإن التعريف في الواقع يقدم كل مكونات نظريته والتي يفصلها مرات ومرات في كتابيه الأساسيين، دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة. وقبل مناقشة مفهوم النظم عندالبلاغي والناقد العربي، دعونا نحدد معا، وفي تبسيط غير حداثي، مفهوم النسق أو النظام كما يقدمه ناقد أمريكي مخضرم هو روبرت شولز. وفي هذا لن يكون هدفنا بأي حال

من الأحوال تأسيس شرعية الحاضر، بل شرعية الماضي التراثي العربي، فالنسق أو النظام system ، في المنظور الحديث بل البنيوي لا يضيف الكثير إلى مفهوم النظم كما تراتب النقاد العرب على شرحه قبل عبدالقاهر الجرجاني وبعده. يكتب روبرت شولز في **Structuralism in Literature** في تعريف النسق من منظور بنيوي:

> «يجب أن نؤكد أن النسق اللغوي ليس وجودا محسوسا. فاللغة الإنجليزية ليست في العالم أكثر من وجود قوانين الحركة في العالم، ولكي تكون موضوعا للدراسة يجب بناء لغة ما، أو نموذج لها، من شواهد الكلام الفردي، إن أهمية هذا المبدأ للدراسات البنيوية الأخرى بالغة. إن أي نظام إنساني، لكي يصبح علما، يجب أن ينتقل من الظواهر التي يسجلها إلى النسق الذي يحكمها، من الكلام إلى اللغة. وفي اللغة بالطبع لا معنى لأي تصوت بالنسبة لمتحدث ينقصه النسق اللغوي الذي يحكم معناه. وما يعنيه هذا بالنسبة للأدب بالغ الأهمية، إذ لا يمكن لمنطوق أدبي، لعمل أدبي، أن يكون له معنى إذا افتقدنا الإحساس بالنسق الأدبي الذي ينتمي إليه»[٣٥].

وسوف نتحدث طويلا عن النسق الأدبي في الفصل القادم من الدراسة بإذن الله، ولسنا بحاجة إلى التذكير بأن القوانين التي تحكم النسق اللغوي قد نقلت إلى النسق الأدبي. ومن ثم نكتفي هنا بالتوقف عندالنسق اللغوي ومعالمه الرئيسة قبل أن نعود إلى التراث اللغوي العربي لنرى أن العقل العربي كان قد طور نظريته الخاصة بالنسق، أو النظم، منذ ما يقرب من ألف عام، بل إن النظم الذي ارتبط باسم عبدالقاهر يجمع كل مفردات النسق الحداثي. هل نتوقف عند مقولة شولز إن النسق ليس وجودا ماديا محسوسا، لكنه قانون يحكم علاقات الوحدات داخل النص تماما مثل قوانين الحركة؟ أظن أن هذا مبدأ أبسط من أن نتوقف عنده. لكنه في حديثه عن النسق يؤكد مبدأين جوهريين لا يمكن المرور بهما مر الكرام. الأول، إن التصوت اللغوي لا معنى له من دون نسق يحكم علاقات وحداته، أي أن تحقق الدلالة أو المعنى لا يتم إلا بوجود نسق لغوي هو قانون الإرسال والتلقي الذي يتفق عليه المتلفظ والمستمع. الثاني، وقد تحدثنا عنه في استفاضة في المرايا المحدبة، هو كيفية تخليق النسق أو الوصول إليه ثم كيفية عمله. وفي هذا لا يختلف شولز عن

جمهرة اللغويين في أسبقية الكلام parole على اللسان أو اللغة Langue. فالنسق يُطور من نماذج الكلام الفردية، أو ما يسميه شولز «شواهد الكلام الفردي». ولكي يتحول ذلك النسق إلى قانون عام له مصداقية العلم، يجب أن يتحول من الظواهر الفردية إلى اللغة. وبعد ذلك يُطبق ذلك القانون العام على حالات الكلام الفردية قبل أن تتحقق دلالة التلفظ. إننا في الواقع نتحدث عن طريق ذي اتجاهين.

بهذه الخلفية الحداثية في أذهاننا دعونا نعود إلى نظرية النظم العربية لنرى إذا كانت تنقصها أية إضافات حداثية ذات أهمية تبرر تجاهلها والاتجاه كلية نحو منتجات العقل الغربي الحديث. ولن تكون نقطة العودة إلى عبدالقاهر الجرجاني الذي سنحتفظ به لنقطة النضج في تطوير نظرية النظم العربية، وإن كنا سنبدأ بنص مطول بعض التطويل لعبدالقاهر يساعدنا في تحديد طبيعة الأرض التي سنقطعها وفي تحديد ما نبحث عنه في رحلتنا إلى القرنين السابقين على إنجازه:

> «**والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب**. فلو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عدا كيف جاء واتفق، وأبطلت **نظامه** الذي عليه بني، وفيه أفرغ المعنى وأجرى، وغيرت **ترتيبه الذي بخصوصيته** أفاد كما أفاد، **وبنسقه المخصوص** أبان المراد، نحو أن تقول في (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) (منزل قفا ذكرى من نبك حبيب) **أخرجته من كمال البيان**، إلى محال الهذيان. نعم وأسقطت نسبته من صاحبه وقطعت الرحم بينه وبين منشئه... **وهذا الحكم - أعني الاختصاص في الترتيب - يقع في الألفاظ مرتبا على المعاني المرتبة في النفس، المنتظمة فيها على قضية العقل**»[٣٦] [التأكيد من عندي].

لقد اخترت أن أبدأ بنص للجرجاني يبدأ من حيث انتهى شولز، ولا أقصد بالطبع أن شولز جاء قبل الجرجاني (!)، ولكن ما أقصده أنه بينما يتحدث شولز عن كيفية تطوير نسق لغة ما، فإن نص الجرجاني يبدأ من نقطة وجود نسق للغة العربية بالفعل. وسوف نعود فيما بعد إلى كيفية تطوير نسق للغة العربية، كما يراه الجرجاني وسابقوه. ويكفي أن نبرز

بعض علامات الطريق في أثناء قراءتنا لنص الجرجاني السابق. «فالألفاظ لا تفيد»، أي لا تحقق معنى أو دلالة، «حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف» والتأليف الخاص الذي يقصده عبدالقاهر هو «ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد»، ثم هو أيضا «الاختصاص في الترتيب». فإذا خرجنا على «نظام» بيت الشعر وقلبنا «نسقه المخصوص» كانت النتيجة إخراج البيت من «كمال البيان» وعدم تحقق المعنى، أي تحقق اللامعنى. ولسنا بحاجة هنا إلى التذكير بمصطلحين أساسيين استخدمهما عبدالقاهر في هذا النص البالغ الثراء وهما «نسق» و «نظام»، والمصطلحان على وجه التحديد هما جوهر تعريفه الموجز السابق للنظم باعتباره «ليس سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب بعض»، كما سيرد تفصيله فيما بعد.

لكن عبدالقاهر، كما قلنا، يمثل نقطة الذروة في الحديث عن نظرية النظم العربية، فلم تأت آراؤه حول النظم من العدم، بل كانت تتويجا لاجتهادات البلاغيين والنحاة من قبله، بعضهم دخل في دائرة مفهوم النظم دون أن يذكر المصطلح وبعضهم الآخر ناقش المفهوم واستخدم المصطلح. وإذا كانت نظرية النظم قد استمرت لمدة قرنين كاملين موضوعا للدراسة، إلا أن الإضافات والتعديلات التي أدخلها من جاؤوا بعد عبدالقاهر لم تزحزح الرجل عن مكانه فوق الذروة، فقد قصرت الاجتهادات التالية عن إضافة الجديد حقا إلى النظرية كما طورها الجرجاني.

ولكن لم كل هذا الانشغال، وفي تلك الفترة من تاريخ الفكر العربي اللغوي والنقدي، بمشكلة النظم؟ هناك بعض التفسيرات المعقولة والمنطقية والتي تفسر لماذا خرجت الاجتهادات اللغوية العربية، ومن بينها نظرية النظم، من عباءة علوم الفقه والتفسير، فلم يكن انشغال البلاغي العربي في بداية الأمر باللغة من أجل اللغة، بل كانت اللغة التي جاء بها القرآن الكريم محور التفسير ومصدر الفتوى. ومن ثم كان من الضروري تحقيق أكبر قدر من الضبط والتحديد للدلالة اللغوية. وقد أشار محمد زغلول سلام في دراسته عن **أثر القرآن في تطور النقد الأدبي** إلى أن الجاحظ كان من البلاغيين المبكرين الذين تنبهوا إلى أهمية دراسة القرآن من حيث أسلوبه وعجيب نظمه، ووقف عند آياته مبينا الإعجاز اللغوي لأساليب القرآن مقارنة بكلام العرب آنذاك

وهو ما يقوله أيضا أحمد مطلوب في **عبدالقاهر الجرجاني: بلاغته ونقده** (١٩٧٣) في معرض حديثه عن دلائل الإعجاز:

«وقد سعى عبدالقاهر في هذا الكتاب إلى إثبات أن بلاغة الكلام تكون في النظم وأن القرآن معجز بالنظم لا بالصرفة... وقد دفعه إثباتها [نظريته] وترسيخها إلى الكلام على فنون البلاغة المختلفة ولا سيما تلك التي لها تعلق بتركيب الجملة والعبارة كالفصل والوصل بالحروف والأدوات... لقد كان هدف عبدالقاهر البرهنة على أن القرآن معجز بالنظم، وأن بلاغة الكلام لا ترجع إلى ألفاظه وإنما إلى ما بينها من ارتباط»[٣٧].

أما أن الدراسات اللغوية المتطورة التي شهدتها الثقافة العربية في عصرها الذهبي خرجت من الدراسات الفقهية والتفسير فهذه حقيقة لا مراء فيها، وأن القرآن اتخذ نموذجا للإعجاز في جانبه اللغوي فهذه أيضا حقيقة لا جدل حولها. وكأن اللغويين العرب وجدوا في لغة الكتاب نموذجهم الأمثل الذي يجب أن يكون معيار القياس والضبط اللغويين. وبتعبير بنيوي، لقد كان القرآن بلغته العربية هو النسق الأكبر الذي تتحرك منه إلى الأنساق اللغوية الفردية. وربما يكون ذلك ما يقصد إليه مطلوب حينما يتحدث، في صفحات تالية من كتابه، عن الموقف من نظرية النظم التي كان القاضي عبدالجبار قد سبق عبدالقاهر إلى الربط بينها وبين الفصاحة ثم بنى على ذلك رأيه في إعجاز القرآن. «وعندما جاء عبدالقاهر»، كما يكتب أحمد مطلوب، «**وجد هذه الآراء في بيئات المعتزلة والأشاعرة ورأى تصارع المؤلفين في الإعجاز فأراد أن يحل المشكلة ويعرض الفكرة واضحة جلية». ويمضي مطلوب ليشير إلى أن ما حدث كان من حسن حظ اللغة العربية إذ أدى ذلك الهدف النبيل الذي حرك الجميع، ومن بينهم عبدالقاهر، بالطبع، إلى تطوير الدراسات اللغوية والنحوية العربية، «ولكنه وجد الناس زاهدين في العلم منكرين فضله، ورآهم لا يفهمون من النحو إلا ما علق بأواخر الكلم من الإعراب فأراد رفع الحيف الذي أصابه وإيضاح معناه وغايته**»[٣٨].

لكن اللغة العربية التي حباها الله بكتابه المبين كانت موجودة قبل نزول كتاب الله، وكانت لها فصاحتها القائمة على نظمها. ومن نافلة القول التذكير بأن أحد جوانب الإعجاز في القرآن نزوله بلغة يعجز عن الإتيان بمثلها

فصحاء العربية آنذاك. ببساطة شديدة: إن اللغة العربية، كأي لغة أخرى استخدمتها أو تستخدمها جماعة بشرية، لها نظمها وقواعدها التي تحكم تحقيق المعنى ونقله.

في استعراض سريع لمفهوم النظم في البلاغة العربية قبل عبدالقاهر يذكر أحمد مطلوب أن أقدم نص عُثر عليه في كتب العربية يرجع إلى ابن المقفع يشير فيه إلى صياغة الكلام. يقول النص: «فإذا خرج الناس من أن يكون لهم عمل وأن يقولوا قولا بديعا فليعلم الواصفون المخبرون أن أحدهم وإن أحسن وأبلغ ليس زائدا على أن يكون كصاحب فصوص وجد ياقوتا وزبرجدا ومرجانا فنظمه قلائد وسموطا وأكاليل ووضع كل فص موضعه وجمع إلى كل لون شبهه مما يزيده بذلك حسنا فسمي بذلك صائغا رقيقا»[٣٩]. وبرغم أن ابن المقفع يستخدم لفظ «نظم» في سياق تشبيهه بين صانع البديع وصائغ الجواهر فإن العقل العربي كان ومازال بعيدا بشكل واضح عن مفهوم النظم عند عبدالقاهر، وإن كانت الكلمات تشي بوجود نظام يحول الأحجار الكريمة إلى قلائد وسموط. وما يتحدث عنه ابن المقفع هنا من صياغة يصف ذلك الجهد بأنه «وضع كل فص موضعه» و «جمع إلى كل لون شبهه» لينتج بذلك قلادة جديدة. وهو نموذج ربما نعود إليه فيما بعد في حديثنا عن النظرية الجمالية الأدبية في الفصل التالي. يكفينا هنا إبراز هذا الإدراك المبكر بضرورة وجود نظام تحدد على أساسه صحة الأماكن وأوجه التشابه أو التعالق التي تربط المفردات في سياق جديد. وهل نستطيع، ونحن في مرحلة الإرهاص المبكر بنظرية النظم، أن نغفل «كتاب» سيبويه في النحو باعتباره مرحلة مبكرة لوضع قواعد للغة يسير عليها العرب في إنشائهم؟ ونذكر هنا أن «نظم» عبدالقاهر سيعتمد في جزء أساسي منه، في صلبه في حقيقة الأمر، على النحو العربي.

ونعود مرة أخرى إلى الجاحظ لنتوقف عند مقولته المشهورة التي أحدثت بلبلة نقدية مازلنا نعيشها حتى اليوم. وسوف نعود إليها في أكثر من موقع في دراستنا الحالية، خاصة عندما نتحول إلى ثنائية اللفظ والمعنى كأحد مكونات النظرية اللغوية العربية. تقول كلمات الجاحظ التي وردت في الجزء الثالث من كتاب **الحيوان**، والتي لا يكاد يخلو منها كتاب في البلاغة العربية القديمة: «إن المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي

والمدني. إنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير»[٤٠]. وسوف نتوقف أيضا عند الكلمات نفسها مرة أخرى عند الحديث عن النظرية الأدبية أو الجمالية العربية. لكننا في السياق الحالي لا نملك إلا أن نسلم، بداية، بشرعية جميع التساؤلات التي أثارتها كلمات الجاحظ عند محمد زكي العشماوي في قضايا النقد الأدبي، وهي تساؤلات توظف التناقضات الواضحة في كلمات الجاحظ لتخلص إلى أن الجاحظ «نفض عن المعنى كل أهمية»:

> «فهل المقصود من هذا أن المعنى شيء وصياغته شيء آخر؟ أم المقصود أن العبرة في الشعر بصياغته وليست بأفكاره أو معانيه؟ ثم ماذا يعني الجاحظ بقوله: إنما الشأن في إقامة الوزن وتمييز اللفظ [هكذا] وسهولته [هكذا]، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك»؟ هل المقصود من هذا ما يتصل باللفظ من الخارج، ونعني به دلالة اللفظ على الموسيقى والإيقاع، أو ما يكون بين الكلمات من تلازم يباعد بينها وبين التعقيد والتنافر، أو ما يشيع فيها من سهولة في النطق ومراعاة ما يتصل بمخارج الحروف وحسن أدائها منطوقة؟»[٤١].

إن تساؤلات العشماوي المشروعة تفتح أبواب جدل لم يغلق بابه، كما قلنا، حتى اليوم. وسوف نؤجل الجدل برمته إلى حين الحديث عن ثنائية اللفظ والمعنى في صفحات قادمة. ما يهمنا الآن تأكيد فكرة النظم المبكرة عند الجاحظ والتي ترد في السياق صراحة، ولكن السياق كله يشير في اتجاهها، «فالحديث عن إقامة الوزن وتخير اللفظ» ثم «جودة السبك» التي تؤدي منطقيا إلى «إنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»، وهي مفردات سوف تتردد كثيرا عند الجاحظ وغيره من البلاغيين العرب، وخاصة مفردات «النسج» و«التصوير»، وهذا السياق كله يشير في اتجاه واحد، أو في أحد اتجاهاته على الأقل، نحو الصياغة أو النظم. وقد حاول الولي محمد في دراسته: **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي** (١٩٩٠) أن يقيم جسرا، لا أظن أنه قوي بما فيه الكفاية، بين كلمات الجاحظ وعبد القاهر الذي كان ينظر إلى الجاحظ باعتباره من كبار اللفظيين الذين تمرد عليهم كلية بنظرية

النظم. فالولي محمد يرى أنه إذا كان هناك «تأثير جاحظي على عبدالقاهر فينبغي أن يكون تأثيرا خاضعا لتحويل. إن الجاحظ يؤكد على الأرجح الصورة الصوتية أي التشكيل الصوتي أما الجرجاني فإنه يلح على التشكل الدلالي»[٤٢]، ويؤسس الولي حكمه على الجاحظ على أساس استخدام الأخير للفظتي «المعنى» و«الصورة» في السياق موضوع الجدل.

وقبل الانتقال من «أصحاب اللفظ» إلى «أصحاب النظم» لابد لنا من منطقة وسط بين النقيضين، وهي منطقة وقف فيها ابن سنان ليقدم حلا توفيقيا بين موقف الجاحظ القائل إن «المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي» وموقف عبدالقاهر الذي يرى أن الألفاظ مفردات لا تحقق معنى، لكن النظم الذي «ليس سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض» هو الذي يحقق للفاظ معناه. وهكذا يمسك ابن سنان العصا من منتصفها فيقول إن الألفاظ أو الوحدات اللغوية، التي هي مادة البنية اللغوية، ذات طبيعة مزدوجة أو ثنائية. فاللفظ له قيمة أو سمة خاصة منفردا، وهذه القيمة هي التي تؤهله، دون غيره، لدخول البنية اللغوية. وفي داخل البنية اللغوية، في الجملة على سبيل المثال، حين تجتمع اللفظة مع ألفاظ أخرى، تكتسب قيمة أو سمة أخرى هي سمة البنية اللغوية التي أصبحت إحدى وحداتها. وفي ذلك يشترط ابن سنان عددا من الشروط التي يجب تحققها في اللفظة منفردة أبرزها أن تكون «غير متوعرة وحشية»[٤٣] - كلمات تؤكد تأثير الجاحظ - وأن تكون «غير ساقطة عامية»[٤٤]، ثم «أن تكون جارية على العرف العربي الصحيح غير شاذة»[٤٥] ولتأكيد القيمة المرتبطة باللفظة منفردة يقدم مفهوما لا يخلو من الصرامة اللغوية التي يصعب تطبيقها بصفة دائمة، إذ يقول بضرورة تركيب أو تأليف اللفظة من حروف متباعدة المخارج:

> «إن الحروف التي هي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر؛ لا شك في أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في النظر أحسن من الألوان المتقاربة، ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة، لقرب ما بينه وبين الأصفر، وبعد ما بينه وبين الأسود. إذا كان هذا موجودا على هذه الصفة لا يحسن النزاع فيه كانت العلة في حسن اللفظة المؤلفة من الحروف المتباعدة هي العلة في حسن النقوش إذا مزجت من الألوان المتباعدة»[٤٦].

ربما يكون لحديث ابن سنان عن التضاد بين الألوان، أو التباعد بين مفردات الكلمة، ميزة جمالية تستحق التوقف عندها عند الحديث عن النظرية الجمالية العربية، وإن كنت لا أعرف كيف يمكن مقارنة التباعد بين حروف الوحدة اللغوية أي اللفظة المفردة بالتضاد بين وحدات الألوان في اللوحة. فإذا كان التباعد بين الوحدات اللونية ممكنا، فإن تعمد نحت اللفظة اللغوية الواحدة إعمالا للمبدأ نفسه ليس ممكنا في جميع الأحوال. لكن ما يهمنا هنا تأكيد ما قاله ابن سنان عن اللفظة كيف تكتسب قيمة جديدة داخل البنية اللغوية أو الجملة، فنحن بذلك نقترب بخطى متسارعة نحو نظرية الجرجاني عن النظم. ويفاجئنا أحد الباحثين في إعجاز القرآن، وهو الخطابي (أحمد بن محمد بن إبراهيم، ت ٣٨٨ هـ) بنص يستخدم مصطلحا نقديا يحدد معالم نظرية اتصال لغوية حديثة، تكاد تؤكد أن كل أفكار عبدالقاهر الجرجاني لم تكن جديدة بالكلية، فقد كان اجتهاد النحويين والبلغاء قد وصل إلى مرحلة تطوير نظرية لغوية تكاد تكون كاملة. ففي معرض حديثه عن الإعجاز اللغوي للقرآن وعجز البشر عن الإتيان بمثله يكتب الخطابي:

> «إنما تعذر على البشر الإتيان بمثله لأمور ثلاثة: منها أن علمهم لا يحيط بجميع أسماء اللغة العربية **وبألفاظها التي هي ظروف المعاني والحوامل لها**. ولا تدرك أفهامهم **جميع معاني الأشياء المحمولة على تلك الألفاظ**، ولا تكمل معرفتهم لاستيفاء **جميع وجوه المنظوم التي يكون ائتلافها وارتباط بعضها ببعض**، فيتوصلوا باختيار الأفضل عن الأحسن من وجوهها إلى أن يأتوا بكلام مثله، **وإنما يقوم الكلام بأشياء ثلاثة: لفظ حامل، ومعنى به قائم، ورباط لهما ناظم**»[٤٧] [التأكيد من عندي].

إننا لا نملك إلا أن نقف أمام هذا النص في عجب وإعجاب شديدين فهذا نص عربي قديم يتحدث عن اللغة كنظام للعلامات، وإن كان لا يستخدم لفظ علامة صراحة، وشبكة علاقات هي التي تحدد دلالة النص. فاللفظ هنا «لفظ حامل للمعنى» أي أنه علامة تدل على معنى، والمعنى «محمول على ذلك اللفظ»، أي أنه المدلول الذي يدل عليه اللفظ الدال. نظام العلامات هذا قد يحقق دلالات فردية منفصلة، لا أكثر ولا أقل، ولكنه

لا يحقق معنى إلا في وجود نظام أو شبكة علاقات هي «جميع النظوم» التي تحقق للألفاظ أو العلامات» ائتلافها وارتباط بعضها ببعض». ويصل العجب إلى ذروته أمام المقطع الأخير من سطور الخطابي الذي يوجز نظريته اللغوية فيما يشبه الإعجاز والدقة العلمية المطلقة: « وإنما يقوم الكلام بأشياء ثلاثة: لفظ حامل، ومعنى به قائم، ورباط لهما ناظم». إننا هنا أمام شروط تحقق الدلالة أو المعنى، وهو ما يقصده الخطابي بـ «إنما يكون الكلام»، وهذه الشروط هي وجود نسق من العلامات، كل علامة تتكون من عنصرين: الدال والمدلول، وهو معنى: «لفظ حامل، ومعنى به قائم». لكن هذه العلامات اللغوية تبقى عاجزة عن تحقيق المعنى إلى أن ينظمها نظام علاقات يمكنها، مجتمعة، من تحقيق الدلالة، وهو ما نفهمه، ويفهمه أي قارئ منصف لكلمات الخطابي: «ونظام لهما رابط». لقد استغرق العقل الغربي الذي أبهرتنا إنجازاته الحداثية ما يقرب من اثني عشر قرنا لينتج هذه الصيغة التي أدرنا لها ظهورنا بدلا من تطويرها.

ونقترب أخيرا من الجرجاني مع مفهوم القاضي عبدالجبار عن الضم، وبرغم اختلاف اللفظين، فإن كلا من عبدالجبار (ـ ٤١٥ هـ) وعبد القاهر (ـ٤٧٢ هـ) يتحدثان عن المفهوم نفسه، بصرف النظر عن استخدام الأول لفظ «ضم» والثاني لفظ «نظم». ويتقارب فكر الرجلين إلى درجة تدفع البعض إلى إرجاع فضل نظرية النظم إلى عبد الجبار وليس إلى عبدالقاهر الذي يقتصر إنجازه، من هذا المنظور، على شرح فكرة الأول وتحليلها وإثرائها بالأمثلة الشارحة. «والحق»، يكتب محمد عابد الجابري في دراسته الرائعة، «أن تحليلات القاضي عبدالجبار في هذا المجال تخطو بنا خطوة كبيرة وحاسمة نحو نظرية النظم الجرجانية، إلى درجة يصعب معها نسبة شيء آخر للجرجاني سوى الفكرة وتحليلها وإغنائها بالأمثلة»[٤٨]. وقد آن لنا أن نتوقف قليلا عند مفهوم « الضم» كما قدمه القاضي عبدالجبار في كلمات توقف عندها كل من قرأت لهم ممن تناولوا نظرية النظم بالدراسة. يكتب عبدالجبار:

«**اعلم أن الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلام، وإنما تظهر في الكلام بالضم على طريقة مخصوصة**، ولابد مع الضم من أن يكون لكل كلمة صفة، وقد يجوز في هذه الصفة أن تكون بالمواضعة التي

> تتناول الضم، وقد تكون بالإعراب الذي له مدخل فيه [أي الضم]، وقد تكون بالموقع. وليس لهذه الأقسام رابع، لأنه إما أن تعتبر فيه [في الضم] الكلمة أو حركتها أو موقعها. ولابد من هذا الاعتبار في كل كلمة، ثم لابد من اعتبار مثله في الكلمات، إذا انضم بعضها إلى بعض، لأنه قد يكون لها عند الانضمام صفة، وكذلك لكيفية إعرابها وحركتها وموقعها، **فعلى هذا الوجه الذي ذكرناه إنما تظهر مزية الفصاحة بهذه الوجوه دون ما عداها**»[٤٩] [التأكيد من عندي].

وسوف نرى بعد قليل أن هذه الأفكار هي التي سيقوم عبدالقاهر في القرن نفسه بتركيز جهوده لتفسيرها وإثرائها بالأمثلة، بل إنه في ذلك يستخدم مفردات لغوية وتفسيرات شارحة لا تختلف عما استخدمه القاضي عبدالجبار. وأهم ما نتوقف عنده هنا لتأكيد أننا أمام نظم عبدالقاهر موجزا هو قول عبدالجبار إن الكلمات مفردة، كلا على حدة، لا تحقق معنى فصيحا، بل إنها لا تحقق معنى. الكلمة في حد ذاتها دالة تدل على شيء، لكنها خارج سياق أو نسق لا تعني شيئا. وحينما تدخل السياق أو البنية اللغوية، فإن اللفظة تحقق مع الألفاظ الأخرى معنى تحدده علاقة اللفظة بالألفاظ الأخرى والحركات الإعرابية كأن تكون فعلا، أو فاعلا أو مفعولا أو صفة أو حالا. حالة الضم هذه هي مفهوم النظم نفسه، بل إن عبدالجبار يعطي النحو دورا يمهد للدور الأكبر الذي سيعطيه له عبدالقاهر في النظم. المهم هنا أننا نتحدث عن نظم قائم على شبكة من العلاقات تتحكم فيها قواعد النحو لتحقيق الدلالة.

وهنا يبدأ دور عبدالقاهر الجرجاني الذي أرى أن إنجازه، بعكس ما يرى الجابري، كان أكبر من مجرد «شرح فكرة عبدالجبار وتحليلها وإغنائها بالأمثلة». صحيح أن الجرجاني لم يبدأ من فراغ كامل أو جزئي، لكنه استطاع أن يطور إنجازات البلاغيين السابقين على مدى قرنين إلى نظرية متكاملة للنظم تقوم على تأكيد شبكة لعلاقات بين العلامات اللغوية أفقيا ورأسيا. وبهذا يكون الجرجاني، كما قال محمد مندور، قد قدم نظرية للغة العربية «تماشي ما وصل إليه علم اللسان الحديث» مذهبا «وهو أصح وأحدث ما وصل إليه علم اللغة في أوروبا لأيامنا هذه». ولا يقل حماس محمد خلف الله أحمد عن حماس مندور فيكتب معلقا على دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة:

«وأظهر ما يميز أسلوب المؤلف فيهما منهجه الواضح القائم على الاستقراء الذوقي الشامل من جهة وعلى التحليل العلمي الدقيق من جهة أخرى حتى لتكاد بحوثه فيهما تقرب في دقتها وتسلسل مراحلها من أسلوب العصر الحاضر في بحوثه العلمية»(٥٠).

إن توثيق نظرية عبدالقاهر الجرجاني في النظم تضع الباحث، أي باحث،في حيرة شديدة، إذ إن الرجل، إيمانا بقيمة العلم وإعلاء لمنزلة العقل، لم يأل جهدا في المناقشة والجدل حول ما يتعلق بجوانب النظم الذي يشغل المساحة الأكبر من دلائل الإعجاز ومساحة ليست صغيرة من أسرار البلاغة مما يجعل الاقتطاف من كتاباته أمرا عسيرا. وقد قلت « قيمة العلم» و«منزلة العقل»، وهي مفردات لم يأت بها مؤلف المرايا المقعرة من عنده، فقد حرص عبدالقاهر الجرجاني نفسه في الصفحات الأولى من دلائل الإعجاز على تأكيد قيمة العلم وأهمية إعمال العقل:

> «وبعد، فإذا تصفحنا الفضائل لنعرف منازلها في الشرف، ونتبين مواقعها من العظم، ونعلم أي أحق منها بالتقديم... وجدنا العلم أولاها بذلك، وأدلها هنالك، إذ لا شرف إلا وهو السبيل إليه، ولا خير إلا وهو الدليل عليه، ولا منقبة إلا وهو ذروتها وسنامها، ولا مفخرة إلا وبه صحتها وتمامها، ولا حسنة إلا وهو مفتاحها، ولا محمدة إلا ومنه يتقد مصباحها»(٥١).

وفي الصفحة التالية مباشرة يعرف الجرجاني الإنسان السوي بأنه الإنسان الذي يحترم العلم «وحتى يصدر في أمره عن العقل». وإذا كنا نسلم بأن مفهوم «العلم» في سياق نص الجرجاني يختلف عن مفهوم العلم والعلمية في العصر الحديث، وأن مفهوم العقل في عصره كان يعني لدى البعض إعمال قوانين المنطق الأرسطي، إلا أنه يكفي الجرجاني أن يستخدم المفهومين بهذا المعنى الزماني الضيق لنقول إنه أعلى من قيمة العلم والعقل. ثم إن العلم الذي يقصده هنا نقيض الجهل وصنو المعرفة والاطلاع. وقراءة أعمال عبدالقاهر تؤكد أنه كان واسع الاطلاع راسخ العلم وأن سعة اطلاعه ثم استخدامه لمبادئ الاستقراء المنطقي مكنته من تطوير أفكاره وبلورتها بصورة يكاد لا يسبقه إليها أحد. ونعود إلى حيرتنا مع عبدالقاهر وأي النصوص نختار لتحديد معالم النظم المحورية عنده خاصة والبلاغة العربية عامة. وقد قلنا إنه كرس جهده لصياغة اجتهادات

السابقين في نظرية متكاملة، ولكن كتاباته تمثل عمليات تداخل وتكرار مستمرة مما يريك عملية الاختيار من ناحية، ويسهلها من ناحية ثانية. إذ إن أي نص مطول بعض التطويل سوف يساعدنا على وضع أيدينا على جوهر فكرة النظم. ومن هنا نبدأ بنص به بعض الإطالة التي تحتمها أهمية الموضوع:

«وإذا كان ذلك كذلك، فينبغي أن ينظر إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف وقبل أن تصير إلى الصورة التي بها يكون الكلم إخبارا وأمرا ونهيا واستخبارا وتعجبا، **وتؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة، وبناء لفظة على لفظة - ... وهل يقع في وهم - وإن جهد - أن تتفاضل الكلمتان المفردتان، من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه، من التأليف والنظم**، بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة، وتلك غريبة وحشية؟... **وهل نجد أحدا يقول: هذه اللفظة فصيحة، إلا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها؟** وهل قالوا لفظة متمكنة ومقبولة، وفي خلافه: قلقة ونابية، ومستكرهة إلا وغرضهم عن أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناهما، وبالقلق والنبو عن سوء التلاؤم، وأن الأولى لم تلق بالثانية في معناها، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لفقا [بمعنى صاحب أو ملازم] للتالية في مؤداها؟»[٥٢] [التأكيد من عندي].

فلنتوقف، في كثير من الأناة، عند مكونات نظرية النظم التي يقدمها هذا النموذج، من بين عشرات النماذج التي يحفل بهما دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة. والواقع أن هذه السطور تقدم جميع مكونات النظم باستثناء سلطة النحو والإعراب التي تحكم وتحدد علاقة الوحدات اللغوية داخل النسق. فاللفظة مفردة، في رأي عبدالقاهر، علامة تدل على شيء أو فكرة، ولكنها لا تحدث معنى مفيدا إلا داخل الجملة أو البنية اللغوية، وهو المعنى الذي لا يمكن الإفادة به «إلا بضم كلمة وبناء لفظة على لفظة». في ضوء ذلك المفهوم، سوف يضيف عبدالقاهر تعريفه الموجز للنظم بأنه « ليس سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض».

وسوف نؤجل الحديث عن أهمية النحو الذي فتحت بابه مفردات «بسبب من بعض» مؤقتا هذا، على وجه التحديد، مفهوم عبدالقاهر عن النظم.

ويمضي الجرجاني ليؤكد أن نظرية النظم، وهي تركز على البنية اللغوية ككل، وهي البنية التي تحقق اللفظة داخلها فقط معنى مفيدا، أو تشترك في تحقيقه ، بمعنى أدق، نظرية النظم هذه ترفض اللفظية واللفظيين الذين قالوا بدلالة اللفظة منفردة. وفي إشارة واضحة للجاحظ الذي أسس اللفظية، وتحدث عن الابتعاد عن اللفظة «الوحشية» كشرط لجودة السبك، ينتقل عبدالقاهر إلى المفاضلة بين لفظة وأخرى. فهذه المفاضلة بين لفظة وأخرى باعتبار واحدة مألوفة والأخرى وحشية أو نابية لا يجب أن تتم خارج البنية اللغوية، خارج البناء أو الضم أو النظم. فالذي يحدد فصاحة الكلمة «هو مكانها في النظم، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها». والشيء نفسه عن اللفظة المتمكنة والمقبولة. أما اللفظة القلقة والنابية والمستكرهة فهي اللفظة التي لا تتلاءم مع الألفاظ الأخرى داخل الكلام. والواقع أن ما يقوله الجرجاني هنا ينم عن وعي جمالي متقدم سوف نتحدث عنه باستفاضة عند الانتقال إلى النظرية الجمالية العربية. فالقول إن الكل هو الذي يحدد قيمة الجزء يقع في صلب النظرية الجمالية الغربية والنقد الجديد. لكن أبرز ما تؤكده سطور عبدالقاهر الجرجاني هو شبكة العلاقات التي تجمع أو تربط مفردات نظام العلامات في كل بنية لغوية مفيدة أو دالة وذات معنى. وسوف نتحدث عن شبكة العلاقات تلك بشيء من التفصيل في الصفحات التالية ولكننا نشير هنا إلى أهمية ما يقوله عبدالقاهر. فاللفظة لا تؤدي معنى مفيدا إلا داخل بنية لغوية تضم فيها الكلمة إلى الكلمة وتبنى اللفظة على اللفظة، وقيمتها داخل البنية أو النظام اللغوي المصغر تحددها درجة مواءمتها واتفاقها مع جاراتها وأخواتها أو تنافرها معهن. هذا هو محور العلاقات الأفقية التي ألح علينا به الحداثيون لسنوات طويلة. هل تحدث اللغويون العرب أيضا عن المحور الرأسي أو التبادلي؟ هذا ما سوف نراه في حينه. ولا يفتأ عبدالقاهر الجرجاني يعود مرات ومرات إلى تأكيد أهمية العلاقة أو الصلة التي تمكن الألفاظ مجتمعة من تحقيق الدلالة. وفي هذه المرة يعود إلى نموذجه المفضل، صورة بلاغية رائعة من القرآن الكريم:

«وجملة الأمر أنا لا نوجب الفصاحة للفظة مقطوعة من الكلام الذي هي فيه، ولكنا نوجبها لها موصولة بغيرها، ومعلقا معناها بمعنى ما يليها فإذا قلنا في لفظة اشتعل من قوله تعالى «واشتعل

> الرأس شيبا»: إنها في أعلى المرتبة من الفصاحة، لم توجب تلك الفصاحة لها وحدها، ولكن موصولا بها الرأس معرفا بالألف واللام ومقرونا إليهما الشيب منكرا منصوبا»[٥٣].

ثم يجيء دور النحو كسلطة ضبط وتحديد للمعنى من ناحية، ومؤسسا لشبكة العلاقات من ناحية أخرى.

ولنعد صفحات إلى الوراء، إلى تعريف شولز للنسق مرة أخرى حيث يقول «إن النسق اللغوي ليس وجودا محسوسا. فاللغة الإنجليزية ليست في العالم أكثر من وجود قوانين الحركة فيه». فالنسق العام، بعد أن يُحدد، هو الذي يحكم تحقق المعنى في الأنساق الفردية، في الجملة اللغوية الواحدة، وفي النص الواحد. هذه السلطة العقلية التي تطبق على البنى اللغوية لتحقيق المعنى وضبطه والتأكد من صحته أدركها عبدالقاهر مبكرا، وحددها في موقع مبكر من دلائل الإعجاز: «وجملة ما أردت أن أبينه لك أنه لابد لكل كلام تستحسنه ولفظ تستجيده من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة وعلة معقولة، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذلك وعلى صحة ما ادعيناه من ذلك دليل»[٥٤]. والغريب أن أحمد مطلوب توقف عند هذه الكلمات كدليل على الذوق الفني والحس اللغوي الذي تمتع به عبدالقاهر: «ولكن ثقافته الواسعة وإدراكه العميق للغة العربية ربى فيه هذا الذوق وصقله كأحسن ما يكون الصقل، فكان عمدته في النقد إلى جانب اهتمامه بالقاعدة والتعليل الذي كرر الكلام فيه وقال عنه»، ثم يورد مطلوب نص عبدالقاهر السابق كنموذج لمحك الذوق ومعياره الذي طوره بثقافته العربية الواسعة. إن عبدالقاهر في نصه القصير السابق يتحدث عن سلطة عقلية تمكن القارئ أو المتلقي بصفة عامة من تحديد علة الاستحسان والاستجادة للفظ. ربما يكفينا الذوق لإدراك ذلك. لكنه يمضي ليحدد قوة هذه السلطة وسطوتها فيقول: ويكون لنا «إلى العبارة عن ذلك»، أي في تعبيرنا عن استحسان اللفظ أو استجادته داخل البنية اللغوية، «وعلى صحة ما ادعيناه من ذلك دليل». وهكذا لا يترك عبدالقاهر مجالا للشك حول أي سلطة يقصد. إن عبدالقاهر يتحدث عن سلطة ليست وجودا حسيا في العالم لكن وجودها لا يقل عن وجود قوانين الحركة في ذلك العالم: إنها سلطة النحو. وهكذا يربط عبدالقاهر بين النحو والنظم باعتبار الأول السلطة التي تحدد صحة الثاني أو عدم صحته:

«واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها، وذلك أنا لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه، فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في قولك: زيد منطلق وزيد ينطلق وينطلق زيد ومنطلق زيد وزيد المنطلق والمنطلق زيد وزيد هو المنطلق وزيد هو منطلق» (٥٥).

لكن عبدالقاهر، وكعادته، يعود دوما إلى تأكيد الموقف نفسه. ومن ثم، وقرب نهاية دلائل الإعجاز، يعود إلى تأكيد سلطة النحو في النظم وتحقيق المعنى، وهي سلطة أدركها مصطفى ناصف جيدا وإن كان قد وزعها على الوحدات اللغوية المكونة للبنية أو الجملة بصورة تكاد تكون إنشائية فيها من الهزل أكثر مما فيها من الجد. فهو يتخيل وحدات الجملة تطارد بعضها بعضا، وهو في ذلك لا يبتعد عن الحقيقة إذا نظرنا إلى تلك المطاردة باعتبارها ترجمة لحتمية العلاقة أو النظام الذي يجمع بين العلامات اللغوية، «في معاني الكلمات التي سميت باسم معاني النحو»، كما يقول ناصف، «مطاردة. الفعل يطارد الاسم، والاسم يطارد الفعل. يريد أن يتحرك، ويريد الاسم غير ذلك. يريد الاسم أن يتحقق ويثبت أو يستقر ويسكن، ويريد الفعل غير ما يريد الاسم» (٥٦). لكن كلمات عبدالقاهر نفسه أكثر تركيزا للسلطة وأكثر دقة في تحديد سطوتها، ثم وجودها المسبق في عقل المتكلم والسامع، أو الكاتب والقارئ كشرط لتحقيق المعنى. ومرة أخرى نتوقف في بعض الإطالة مع كلمات الجرجاني، وهي إطالة عذرنا فيها أننا نحاول تأسيس، أو إعادة تأسيس، تراث عربي أصيل وضعناه طويلا أمام مرايانا ومرايا الحداثة الغربية المقعرة:

«اعلم أن معاني الكلام كلها معان لا تتصور إلا في شيئين، والأصل والأول هو الخبر، وإذا أحكمت العلم بهذا المعنى فيه عرفته في الجميع. **ومن الثابت في العقول والقائم في النفوس ألا يكون خبر حتى يكون مخبر به ومخبر عنه**، لأنه ينقسم إلى إثبات ونفي، والإثبات يقتضي مثبتا ومثبتا له، والنفي يقتضي منفيا ومنفيا عنه، فلو حاولت أن تتصور إثبات معنى أو نفي من دون أن يكون هناك

> مثبت له ومنفي عنه حاولت ما لا يصح في عقل، ولا يقع في وهم، **ومن أجل ذلك امتنع أن يكون لك قصد إلى فعل من غير أن تريد إسناده إلى شيء مظهر أو إلى مقدر مضمر، وكان لفظك به إذا أنت لم ترد ذلك وصوت تصوته سواء»**(٥٧) [التأكيد من عندي].

هذا ولا شك، ما يقصده مصطفى ناصف بسلطة النحو موزعة على الوحدات اللغوية. إن عبدالقاهر يضع النحو في قلب النظم، فهو بالنسبة له قانون النظم الذي ليس له وجود مادي، ولكنه موجود وجود قوانين الحركة. هذا القانون هو الذي يمكن النظم من تحقيق معنى مفيد. ويكفينا هنا تقديم نموذجين تطبيقيين لما تحدث عنه في بداية السطور ونهايتها. فإذا نطق إنسان لفظة «شجرة» واكتفى بذلك لما تحقق أي معنى لأننا في الواقع لم نتعد مرحلة إصدار «صوت» أو ضجيج. قد يدل الصوت أو يشير إلى شجرة أو فكرة الشجرة أو مفهومها، لكنه مفردا لا يحقق معنى مفيدا. ثم إن ذلك الصوت، في انفراده، وخارج سياق لغوي، لا يفيد في حد ذاته إلا إذا كان مسندا إلى شيء أو أن شيئا آخر مسند إليه. من دون ذلك الإسناد لا يوجد سياق، ومن ثم لا توجد علاقات أفقية أو تتابعية. أما إذا قلنا «الشجرة خضراء» فقد أدخلنا الصوت في سياق أو بنية كلامية، أي في نظم لغوي باعتبارها مبتدأ «مخبر عنه». والشيء نفسه مع لفظة «جاء» في «جاء زيد».

والنحو ليس مجموعة من القواعد الجامدة، ولو كان الأمر كذلك لتساوى في الفصاحة كل من يتقن العربية ويجيد استخدام قواعدها النحوية، وعبدالقاهر أول من أدرك ذلك وسط حماسه الشديد للنحو ودفاعه عنه. وكانت هذه في الواقع أولى النقاط التي نبه إليها في مقدمته لـ دلائل الإعجاز حيث نبه إلى أن التمكن من علم النحو وحده لا يصنع الفصاحة، وأن النحو وحيدا لا يفسر إعجاز لغة القرآن. «إذا كانت هذه الأمور»، يتساءل الجرجاني، «وهذه الوجوه من التعلق التي هي محصول النظم موجودة على حقائقها وعلى الصحة وكما ينبغي في منثور كلام العرب ومنظومه، ورأيناهم قد استعملوها وتصرفوا فيها... وكانت حقائق لا تتبدل ولا تختلف بها الحال،... فما هذا الذي تجدد بالقرآن من عظيم المزية، وباهر الفضل... حتى أعجز الخلق قاطبة، وحتى قهر البلغاء والفصحاء؟»(٥٨) إن سر الفصاحة إذن ليس موقوفا على إجادة استخدام قواعد النحو، وهذا باب آخر.

وفي مواجهة الهجوم الذي سبق عبدالقاهر ضد النحو العربي باعتباره قيدا جامدا على الإبداع رد الجرجاني للنحو اعتباره، مؤكدا أنه ليس قيدا، وأنه على العكس تحرير للمعنى: «إذ قد علم أن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها، وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها، وأنه المعيار الذي لا يتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه، والمقياس الذي لا يعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه ولا ينكر ذلك إلا من ينكر حسه، وإلا من غالط في الحقائق نفسه»[٥٩]، وكأن الألفاظ التي لا تعني، مفردة، شيئا، في حالة لا معنى، تمكن عن طريق النحو، من كشف مكنون كنوزها. إن النحو بهذا المعنى ليس قيدا على الكلمة لأنه هو الذي يفك إسارها من سجن اللامعنى. ويدافع محمد عابد الجابري عن النحو العربي من منظور آخر:

> «فإن النحو العربي كما نقرأه في مرجعه الأول «الكتاب» [لسيبويه]، ليس مجرد قواعد لتعليم النطق السليم والكتابة الصحيحة باللغة العربية، بل هو أكثر من ذلك «قوانين» للفكر داخل هذه اللغة، وبعبارة بعض النحاة القدماء: «النحو منطق العربية». وهذا ما كان يعيه، تمام الوعي، سائر البيانيين إذ كانوا يعدون كتاب سيبويه كتابا في «علم العربية»: نحوا ولغة وبلاغة ومنطقا، كتابا يمكن من استوعبه من الإمساك بمفاصل العلوم البيانية كلها بما في ذلك الفقه»[٦٠].

ويختتم الجابري دفاعه عن علم النحو برواية لأبي إسحاق الشاطبي عن الفقيه الجرمي الذي قال إنه ظل يفتي الناس في شؤون الفكر من كتاب سيبويه لمدة ثلاثين سنة، ثم يورد نص الشاطبي في تفسير قول الجرمي: «فكتاب سيبويه يتعلم منه النظر والتفتيش. والمراد بذلك أن سيبويه وإن تكلم في النحو فقد نبه في كلامه على مقاصد العرب وأنحاء تصرفها في ألفاظها ومعانيها، ولم يقتصر فيه على بيان أن الفاعل مرفوع... بل هو يبين في كل باب ما يليق به حتى أنه احتوى على علم المعاني والبيان ووجوه تصرفات الألفاظ في المعاني»[٦١]. لقد وصلت أهمية النحو في ضبط المعنى وتحديد صحته من فساده إلى درجة استخدامه في أمور الفتوى وشؤون الفقه. وهي مزية أصر عبد القاهر في أكثر من موقع في كتاباته على إبرازها وتأكيدها.

ونحن لا نتحدث عن أمور الفصاحة أو البيان، بل عن دقة المعنى وتحديده، وهذا ما قصد إليه عبدالقاهر في كلمات لا يمكن أن تكون، هي الأخرى، أكثر تحديدا وحسما في التعريف بوظيفة النحو: «فلست بواجد شيئا يرجع صوابه إن كان صوابا وخطؤه إن كان خطأ إلى النظم، ويدخل تحت هذا الاسم، إلا وهو معنى من معاني النحو قد أصيب به موضعه ووضع في حقه، أو عومل بخلاف هذه المعاملة فأزيل عن موضعه، واستعمل في غير ما ينبغي له»[٦٣].

لاشك في أن ما قدمناه في الصفحات السابقة من آراء عبدالقاهر الجرجاني، وهي آراء لم نكن نملك في معظم الأحيان إلا أن نسوقها بمفرداته نفسها وصياغته لها، فيه الكفاية. وهذا هو الحال مع الرجل، فثراء فكره ووضوحه ـ برغم كل التداخلات ـ من ناحية، وإلحاحه على المعنى والاستفاضة في تأكيده، من ناحية أخرى، يفرض عليك كلماته. واعترف أنني، برغم كل ما مارسته مع نصوصه من مقاومة، كنت أضعف أمام غواية الإحالة إليه بروحه ونصه. وبرغم ذلك فإن ما قدمناه حتى الآن لا يمثل إلا قدرا ضئيلا جدا مما كتبه الجرجاني. أقول، بعد كل ما قدمناه، لا أظن أننا بحاجة إلى إعادة تأكيد أن العقل العربي قد عكف منذ القرن الثالث الهجري وحتى نهاية القرن الخامس على تطوير نظرية لغوية لا تختلف في مكوناتها كثيرا عن مفردات علم اللغويات الحديث الذي أسس له فرديناند دي سوسير في بداية القرن العشرين. والاختلافات ـ وهي قائمة بالقطع ـ بين علم اللغة العربي وعلم اللغة الأوروبي الحديث خلافات منطقية، فقد طور العرب مدرستهم اللغوية قبل الغرب بعشرة قرون على الأقل. وإذا كان لابد من إلقاء تبعة اللوم على أحد، فلا نلومن إلا أنفسنا، فقد استطاع العقل الغربي في ثمانين عاما على أكثر تقدير أن يطور علم اللغة من صورته البسيطة كما قدمه سوسير إلى مذاهب ومدارس يتوه الدارس المتخصص في سراديبها بل متاهاتها. بينما تكاسلنا نحن، لمدة عشرة قرون على الأقل، في رعاية جنين لغوي كان من الممكن أن يكبر ويصبح عملاقا ومنشئا لأجيال من المذاهب اللغوية. والمؤسي أيضا، أننا حينما تنبهنا إلى أهمية علوم اللغة في النصف الثاني من القرن الماضي أدرنا ظهرنا بالكامل إلى التراث العربي. أعرف جيدا أن البعض سوف يقول: هذا منطق التطور، وقد كان علينا أن نبدأ من حيث انتهى الآخرون أو وصلوا. لكن أحدا لم يقل، ولا يستطيع أحد أن يقول،

بالقطيعة مع العالم من حولنا أو اعتزاله. لكننا نقول إننا قمنا بعملية خيانة ثقافية حينما ربطنا الاتصال «بالآخر» الثقافي بالقطيعة مع «الأنا» التراثية. وكان من الممكن أن تتم عملية تزاوج ثقافي صحية بين القديم والجديد، ولكنها، بعكس ما يرى به أستاذنا شوقي ضيف، لم تتم. ثم إن التراث اللغوي العربي لم يكن متخلفا، أبدا لم يكن متخلفا. وقد أوردت بعض النماذج التي يقف عندها المرء بكثير من العجب والدهشة، وبعضها يرجع إلى البدايات المبكرة، إلى الجاحظ في القرن الثالث الهجري، متسائلا كيف استطاع العقل العربي أن يفرز قضايا ما تزال حتى اليوم مثار الجدل والدراسة، وبعض هذه القضايا ما زالت حية تحوز قبول قطاعات عريضة من الحداثيين الغربيين والعرب على السواء. ولهذا أبقيت مقتطفا من هذا النوع المثير للإعجاب والعجب إلى النهاية، نهاية رأينا في تطوير العقل العربي لنظام لغوي يقوم على نظام علامات تحكمه شبكة علاقات. وما زال لدينا الكثير حول نظرية أو علم اللغة العربي. لكن دعونا نقف عند النموذج التالي لعبدالقاهر مرة أخرى - ومن غيره! يثير عبدالقاهر، كعادته في الكتابة، تساؤلا أو اعتراضا حول النظم وأهمية النحو. هذا الاعتراض الافتراضي يقوم على أن البدوي الذي لم يسمع بالنحو قط ولم يعرف بالمبتدأ والخبر يفترض نظريا أنه غير قادر على النظم السليم، وبرغم ذلك فنحن نراه يأتي في كلامه بنظم لا يحسنه المتقدم في علم النحو!! ثم يتبعون اعتراضهم الأول على الأهمية التي يوليها عبد القاهر للنحو باعتباره أساس العلاقات التي تحكم النظم، وهو ما يرفضه البعض، قائلين:

> «إنا نعلم أن الصحابة رضي الله عنهم والعلماء في الصدر الأول لم يكونوا يعرفون الجوهر والعرض وصفة النفس وصفة المعنى وسائر العبارات التي وضعتموها، فإن كان لا تتم الدلالة على حدوث العالم والعلم بوحدانية الله إلا بمعرفة هذه الأشياء التي ابتدأتموها فينبغي لكم أن تدعوا أنكم قد علمتم في ذلك ما لم يعلموه وأن منزلتكم في العلم أعلى من منازلهم [وهذا، بالقطع مالا يمكن للجرجاني أن يقول به] وجوابنا هو مثل جواب المتكلمين وهو أن الاعتبار بمعرفة مدلول العبارات لا بمعرفة العبارات: فإذا عرف البدوي الفرق بين أن يقول: جاءني زيد راكبا، وبين قوله: جاءني

> زيد الراكب: لم يضره ألا يعرف أنه إذا قال : راكبا كانت عبارة النحويين فيه أن يقولوا في «راكب» إنه حال، وإذا قال «الراكب» إنه صفة جارية على زيد. وإذا عرف في قوله: زيد منطلق: أن زيدا مخبر عنه ومنطلق خبر لم يضره ألا يعلم أننا نسمي زيدا مبتدأ. وإذا عرف في قولنا: ضربته تأديبا له: أن المعنى في التأديب أنه غرضه من الضرب وأن ضربه ليتأدب لم يضره ألا يعلم أنا نسمي التأديب مفعولا له»[٦٢].

دعونا نفك سحر هذا النص الثري، كما يقول الحداثيون، لنرى مصدر ثرائه وسر دهشتنا بل إعجابنا الشديد به. ما مفردات هذا النص؟: المقولة الأولى مقولة عبدالقاهر الجرجاني عن الأهمية القصوى للنحو داخل النظم، وهي سابقة على النص الحالي أو خارجه، ولكنها تحتل موقع الخلفية الظاهرة طوال الوقت. جوهر المقولة أن معنى البنية اللغوية لا يتحقق أولا، ولا تتأكد صحته ثانيا، ولا يمكن أن يكون فصيحا ثالثا، إلا عن طريق إعمال قواعد النحو. المقولة الثانية هي مقولة معارضة ترى عكس ما يقول به عبدالقاهر من ضرورة إعمال قواعد النحو كشرط لتحقق المعنى والتأكد من صحته أو فساده ثم وصفه بالفصاحة. ودليلهم على ذلك: ١ـ البدوي الذي لا يعرف قواعد النحو كما وضعها سيبويه، وبرغم ذلك «نراه يأتي في كلامه بنظم لا يحسنه المتقدم في علم النحو». ٢ـ الصحابة رضي الله عنهم والعلماء في الصدر الأول الذين لم يكونوا على دراية بدقائق علم النحو. فإذا طبقنا عليهم مقولة عبدالقاهر ـ في رأي المعترضين ـ فإن المنطق يقول إنهم لم يكونوا على دراية كافية أو علم صحيح بأخص شؤون العقيدة، وإن علماء النحو بالتالي أعلم منهم بذلك. وهذه مقولة مستحيلة بداهة، مقولة يرفضها المعترضون وعبدالقاهر على السواء. المقولة الثالثة: كيف يرد عبدالقاهر على المناقضة ويؤكد صحة موقفه من النحو كأساس للنظم؟ جواب عبدالقاهر: «إن الاعتبار بمعرفة مدلول العبارات لا بمعرفة العبارات»، ثم إن الإعرابي البدوي إذا عرف «مدلول عبارة»: جاءني زيد راكبا، وعرف أيضا الفرق بين: جاءني زيد راكبا وجاءني زيد الراكب فلا يضيره ألا يعرف أن راكبا في العبارة الأولى «حال» وفي العبارة الثانية صفة. هل يريد عبدالقاهر هنا أن يقول إن دراسة

كيفية حدوث الدلالة وآلياتها، سواء كانت نحوا أو بديعا، من اختصاص الدارس المتخصص بينما يكفي البدوي ـ متحدثا ومستمعا ـ أن تتحقق الدلالة؟ أم أنه يوحي، دون أن يقصد، بفكرة النحو العالمي التي يولد بها الإنسان بالفطرة التي ارتبطت باللغوي الأشهر ناعوم تشومسكي؟!

هل قفزنا قفزة واسعة بعض الشيء؟ دعونا نمض في فك سحر النص معا.

نعم، القول إن تحليل البنية اللغوية والدراية بالعلاقات النحوية التي تقيم العلاقات بين وحدات النظم، قول له وجاهته ومعقوليته، ويمكن، من النظرة الأولى، تقبله تفسيرا لإجابة عبدالقاهر. لكن فك سحر ذلك النص يؤكد أن مصداقية الإيحاء بوجود نحو فطري يولد به الإنسان أقوى من مصداقية التفسير المتعجل، ونحن، في محاولة إثبات ذلك، لم نبتعد عن فكر عبدالقاهر نفسه كثيرا. إن موقف عبدالقاهر المبدئي من النحو موقف لا يقبل النقض، فالنحو عمود النظم وشرط تحقق الدلالة. والبدوي الذي لم يدرس النحو ولم يتعلمه بطريقة منهجية لم يكن ليدرك، كما ورد في نص الجرجاني، «أن زيدا مخبر عنه ومنطلق خبر، لو لم يكن لديه إدراك بالعلاقة بين ركني الجملة. فالعملية هنا أكبر كثيرا من قدرته على القول المحدد إن هذا مبتدأ وذاك خبر. العملية هنا عملية إدراك بعلاقة بين ركني الجملة ويشترك فيها المتحدث والمستمع. ولنؤكد ذلك، دعونا نفترض أن هذا الإدراك المسبق لدى القائل والمستمع، أو المرسل والمتلقي، لم يكن موجودا، وفي هذه الحالة يمكن أن يفهم البدوي أن زيدا في «زيد منطلق» خبر وأن منطلق مخبر عنه. والاحتمال هنا ليس هو اللامعنى بل الفوضى الكاملة. وسوف يتحول ركنا الجملة، كما سيقول عبدالقاهر نفسه قرب نهاية الدلائل. «وكان لفظك إذا أنت لم ترد ذلك وصوت تصوته سواء»، مجرد ضجيج لا أكثر ولا أقل. لابد أن ذلك البدوي قد اكتسب إدراكا، فيه من اللاوعي بقدر ما فيه من الوعي، بالنحو كسلطة تحقق المعنى وتضبطه، أو أنه يولد، كما قال تشومسكي بعد ذلك بأكثر من عشرة قرون، بنحو فطري مشترك بين البشر جميعا، نحو يربط اللغة بمعناها العام ويقوم الفرد حسب لسانه المحدد والخاص بتكييفه مع النظام اللساني الخاص بجماعته. مرة أخرى، أعرف جيدا أن حماسي لتأسيس شرعية التراث العربي القديم قد يراه البعض إحدى درجات الجنون!

ليس معنى ذلك الحماس/الجنون أنني أقول بصحة رأي تشومسكي اللغوي، فهو اجتهاد نظري قد يقبله البعض ويرفضه البعض الآخر، لكن هذا الحماس/الجنون يشير في اتجاه واحد فقط: إن العقل العربي مارس كل ألوان الاجتهاد وأنواعه، وبعض هذه الاجتهادات كانت حرية بالتطوير والإثراء، وليس التجاهل والاحتقار.

فيما يتعلق بنظرية النظم رأيت أن أتوقف عند عبدالقاهر الجرجاني، وإن كنت سأتخطاه حينما أتحول إلى مناطق أخرى في الدراسة. وقد فعلت ذلك، برغم التأثير القوي الذي مارسه عبدالقاهر على البلاغيين والنحاة حتى نهاية العصر الذهبي في نهاية القرن السابع الهجري تقريبا، أو بعده بقليل لأكثر من سبب. أولا لاتساع رقعة الموضوع في مواجهة تحديد دقيق وضعته لأهداف الدراسة الحالية، فأنا لا أتصور فردا واحدا يستطيع أن يغطي هذه الرقعة الشاسعة من التراث العربي في مؤلف واحد. ثانيا: عند الحديث عن نظرية النظم فإن اسم عبدالقاهر أول وآخر اسم يرد في الذهن. وفي الوقت نفسه فإن مناطق أخرى ستعوض القصور في هذه المرحلة، وسوف تتاح لنا فرصة الحديث عن أعلام آخرين. ومن يرى أن ما يفعله مؤلف المرايا المقعرة هنا يثير الرغبة ولا يشبعها، فأنا لا أدعي أنني أهدف إلى إشباع تلك الرغبة، لأن ذلك جهد يجب أن تتكاتف عليه عقول وليس عقلا واحدا. ويكفيني شرف إثارة الرغبة، رغبة الآخرين، في إعادة قراءة تراثنا العربي في النقد والبلاغة ولو بقليل من الإنصاف وكثير من عدم الانبهار بمنجزات العقل الغربي.

المحور الأفقي والمحور الرأسي / التعاقبي والاستبدالي

حينما يكتب الحداثيون العرب في البنيوية يحلو لهم عند مناقشة شبكة العلاقات التي تربط بين نظام العلامات المكونة للنص أن يستخدموا المصطلح الغربي، فيتحدثون عن العلاقة الأفقية Syntagmatic التي تربط بين المفردات الواردة داخل البنية اللغوية أو الجملة على أساس التتابع أو التعاقب، كما يتحدثون عن العلاقة الرأسية paradigmatic التي تمثل العلاقة بين اللفظة التي وردت في الجملة

والألفاظ الأخرى المحتملة التي لم ترد في النص. والواقع أن هذا المفهوم حينما نتحدث عنه في سياق علم اللغويات الحديث يرد عادة إلى اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير، وهذه حقيقة لا تقبل الشك أو التشكيك. وقد قام شكري عياد بتبسيط مفهوم العلاقتين وتقريبهما من فهم المثقف العادي بشكل رائع، بعيدا عن كهنوت الحداثيين العرب، فسوسير، كما يكتب شكري عياد، «لاحظ نوعين من العلاقات اللغوية: علاقات رأسية تصريفية Paradigmatiques وهي التي تقوم بين الكلمة المذكورة وكل ما يمت إليها بصلة لفظية أو معنوية من كلمات لم تذكر في النص، وعلاقات أفقية تركيبية Syntagmatiques وهي التي تقوم بين الكلمة وسائر الكلمات في الجملة»[٦٤]. وشكري عياد هنا يذكر حقيقة تاريخية خاصة بنشأة علم اللغويات الحديث في الغرب الأوروبي فيرده إلى سوسير، لكنه، في كتاب آخر، لا يخفي ضيقه بمصطلحي الأفقي والرأسي الحداثيين فيقول إنه كلما قرأ عبارة سقوط المحور الرأسي على المحور الأفقي تصور أن شيئا سيقع فوق رأسه!

وهذا ينقلنا إلى مفهوم المصطلحين واستخداماتهما عند الحداثيين العرب الذين انساقوا وراء بريق المصطلح الغربي بصفة عامة حتى حينما يكون قديما قدم التراث البلاغي والنقدي العربي، قدم النحو والنظم ذاتهما. وسوف أكتفي هنا بنموذجين، الأول لعبدالله الغذامي، الذي يمثل انبهار الحداثيين العرب بالمصطلح النقدي واللغوي الغربي في تجاهل واضح للمفاهيم نفسها في التراث اللغوي/النقدي العربي ومصطلحاتها العربية الخاصة. ومرة أخرى نذكر القارئ أن الغذامي في كتابه الخطيئة والتكفير يستعير أدوات إستراتيجية التفكيك في تعامله مع الإنتاج الشعري لشاعر سعودي عربي هو حمزة شحاتة، وليس في سياق عرض لآراء رومان ياكبسون. يكتب الغذامي:

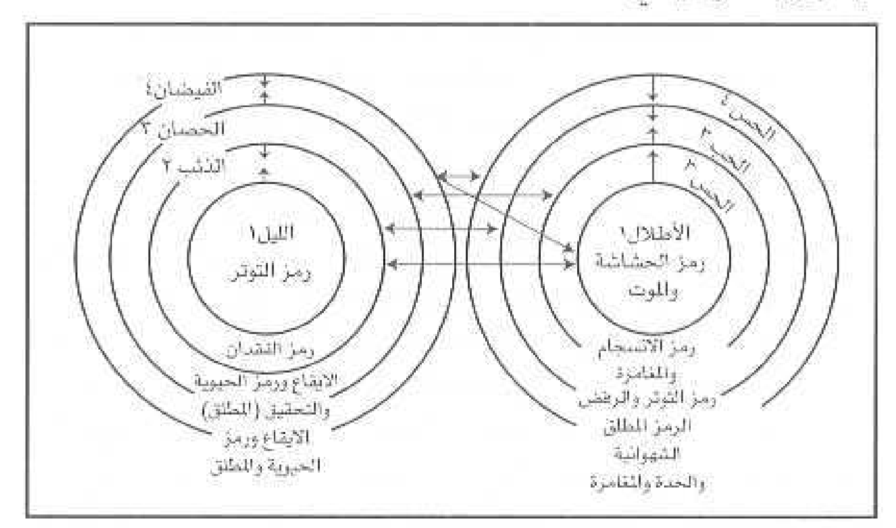
> «والنص الأدبي ينشأ حسيا نشوء أي نص لغوي، وذلك بارتكازه على عنصري الاختيار والتأليف. وهذه عملية يشرحها ياكبسون بقوله: (إن اختيار الكلمات يحدث بناء على أسس من التوازن والتماثل أو الاختلاف، وأسس من الترادف والتضاد. بينما التأليف، وهو بناء للتعاقب، فهو يقوم على التجاور) بين الكلمات.

وهذه عملية تحدث في كل حالة إنشاء لغوي. ولكن حالة الأدب تختلف عن غيرها من حيث إنها كما يقول ياكبسون (تستل مبدأ التوازن من محاور الاختيار إلى محاور التأليف). وهذه أولى وظائف (الشاعرية) في حرف النص عن مساره العادي إلى وظيفته الجمالية، وهي عملية وصفها ياكوبسون بأنها (انتهاك متعمد لسنن اللغة العادية)»(٦٥).

إذا تحدثنا عن الجانب اللغوي في السطور السابقة توقفنا في عجب عند ضرورة الإشارة إلى الناقد الأجنبي، فياكوبسون، كما يؤكد سياق الإحالة إليه، لم يأت بجديد لم تسبقه إليه قواعد النظم والعلاقات التي تحكم مفرداته على أساس من النحو. ومهما أجهد القارئ ذهنه فلن يجد جديدا يمكن أن يرجع إلى ذلك الاسم البراق. وإذا انتقلنا إلى الجانب الأدبي أو النقدي حيث يعرف الغذامي مصطلح «الشاعرية Poetics» فإن العودة إلى مقولة ياكبسون التي يرى فيها أن الشاعرية «انتهاك متعمد لسنن اللغة العادية» فلا يتصور عقل أن ياكوبسون يقول في مفهوم انتهاك لغة الأدب للغة العادية وانحرافها عن مسار مجرد الإخبار إلى الإيحاء عن طريق ألوان البديع المختلفة شيئا لم يقله عبد القاهر أو الخطابي أو حازم أو قدامة أو السكاكي. والواقع أن الإحالة إلى أسماء أجنبية براقة مثل ياكوبسون وبارت وتودوروف ودريدا وآخرين في مواقع كان يكفينا فيها الفكر اللغوي والنقدي العربي ومصطلحه الخاص، نمط ثابت في منهج الغذامي في التوثيق وفي السياق الحالي، على الأقل، كان يمكن للباحث أن يستخدم مصطلحين عربيين بالغي البساطة والتحديد في آن هما علاقات «الجوار» وعلاقات «الاختيار» بدلا من المصطلحين المعربين «التعاقبي» و«الاستبدالي». وسوف نرى في الصفحات القادمة مدى مواءمة المصطلحين العربيين لمفاهيم اللغويات الحديثة.

أما النموذج الثاني لانبهار الحداثي العربي بالمصطلح الغربي مقابل تجاهل كامل للمصطلح العربي الذي لا يقل تحديدا للفكرة أو تعبيرا عنها فهو نموذج من كتاب كمال أبي ديب الرؤى المقنعة. وحيث إنني سبق لي أن ناقشت موقف أبي ديب من العلاقات الأفقية والرأسية في المرايا المحدبة في إطالة، فسوف أكتفي هنا بتكرار الإشارة إلى تعبير الناقد البنيوي ـ في

ذلك الوقت، فقد تحول إلى التفكيك فيما بعد - عن المحورين برسم يفترض أنه توضيحي:



وهكذا بدلا من الإيضاح، أكد الرسم التوضيحي غموض فكرة بالغة البساطة، فكرة لم تكن أولا بحاجة إلى كل هذا التعقيد، ثم إنها، ثانيا، ليست شيئا جديدا على النقد أو البلاغة العربية. والواقع أن النموذجين، نموذج الغذامي الذي يحيل الفكرة إلى اسم أجنبي كلما أمكن ذلك، ونموذج أبي ديب، الذي يتعمد الغموض والإبهام، يشتركان، برغم اختلافهما الظاهري، في هدف واحد، هو محاولة تحقيق درجة من العلمية تسهم في تحقيق «تحديث» العقل العربي. وكأن الفكرة البسيطة إذا اقترنت باسم/أسماء أجنبية تكتسب علمية تفتقدها حينما تذكر مقرونة بالجرجاني أو قدامة أو القرطاجني! ثم كأنها تكتسب هذه العلمية حينما تتعمد لفت النظر إلى صياغتها المراوغة الجديدة، ويتحقق لها عمق العلم، وهو عمق لا يتوافر لنفس للفكرة نفسها واضحة دقيقة محددة عند الجرجاني مثلا!

بعد هذا، يفرض سؤال نفسه فرضا: هل عرفت البلاغة العربية هاتين العلاقتين بمفهومهما الحديث واستخدمت مصطلحين يمكن الرجوع إليهما؟ ثم، هل أضافت اللغويات الحديثة، على الأقل عند سوسير، الجديد الذي يمكن أن يبرر هذا الانبهار بالفكرة الغربية ومصطلحها؟

في سياق حديثه عن إنجازات عبدالقاهر يرى محمد عابد الجابري في دراسته المتميزة عن «اللفظ والمعنى في البيان العربي» أن إسهام عبدالقاهر في تعميق «الوعي بالذات» لا يتمثل في نظرية النظم، بل «فيما لم يقله صراحة»، أي «فيما كانت تنطوي عليه تحليلاته من معطيات تكشف عن الطابع الاستدلالي للأساليب البيانية البلاغية، وتقيم مطابقة شبه تامة بين نظام الخطاب ونظام العقل». والواقع أن موقف الجابري المبدئي في تلك الدراسة أن النظام اللغوي الذي طوره عبدالقاهر يقابل منطق أرسطو العقلي. ما يهمنا في كلمات الجابري:

> «إن إسهام عبدالقاهر الجرجاني في تنظيم العملية البيانية وإماطة اللثام عن مكوناتها وآلياتها كان إسهاما مضاعفا: فمن جهة توج المناقشات السابقة حول اللفظ والمعنى، ومن جهة أخرى انتقل بهذه المناقشات من مستوى البحث في العلاقة العمودية بين اللفظ والمعنى، إلى مستوى البحث في العلاقة الأفقية بين الألفاظ بعضها مع بعض، والمعاني بعضها مع بعض: بين نظام الألفاظ ونظام المعنى، أو نظام الخطاب ونظام العقل»[٦٧].

قبل التوقف مع عبدالقاهر الجرجاني الذي تقوم نظريته في النظم، في جوهرها، على شبكة العلاقات والتي لا تختلف كثيرا عما يقوله المحدثون بعد تصفية آرائهم من التداخلات والمراوغة المقصودة والتظاهر بعمق ليس بالعمق، دعونا نتوقف عند القرن الرابع الهجري في محاولة لتحديد نوع أو أنواع العلاقات التي تحكم الضم أو النظم. وقد سبق أن أشرنا إلى كلمات الخطابي (ـ ٣٨٨هـ) والتي قلنا إنها تقدم نموذجا أو تعريفا مكثفا وموجزا لنظرية لغة حديثة بأي مقاييس. ولكننا نعود إلى الكلمات نفسها الآن لمناقشة دلالتها من منظور شبكة العلاقات التي تحكم النص، والنص الذي يتحدث عنه الخطابي هنا هو القرآن الكريم الذي يرى أن البشر لا يستطيعون الإتيان بمثله:

> «إنما تعذر على البشر الإتيان بمثله لأمور: منها أن علمهم لا يحيط بجميع أسماء اللغة العربية وبألفاظها التي هي ظروف المعاني والحوامل لها، ولا تدرك أفهامهم جميع معاني الأشياء المحمولة على تلك الألفاظ، ولا تكمل معرفتهم لاستيفاء جميع وجوه النظوم التي

بها يكون ائتلافها بعضها ببعض، فيتوصلوا باختيار الأفضل عن الأحسن من وجوهها إلى أن يأتوا بكلام مثله، وإنما يقوم الكلام بهذه الأشياء الثلاثة: لفظ حامل، ومعنى به قائم، ورباط لهما ناظم»[٦٨].

دعونا نقدم قراءة ثانية ـ وقد نعود لقراءة ثالثة ـ لنص الخطابي الثري ولنبدأ بـ «الرباط الناظم». لقد حدد الخطابي في السطور السابقة مفردات نظرية لغوية عربية مبكرة، فقد تحدث عن الألفاظ باعتبارها علامات حوامل للمعنى، ثم تحدث عن «النظوم» التي تجمع بين وحدات النص، وهذه النظوم تحتاج إلى رباط ينظم هذه العلاقات. بعد أن حددنا أهمية «الرباط الناظم» نعود إلى السطور السابقة لنحدد نوع أو أنواع هذا الرباط/العلاقة. في حديثه عن النظوم ـ جمع نظم ـ يعرفها الخطابي بأنها «التي بها يكون ائتلافها بعضها ببعض»، أي العلاقة التي تربط بين الكلمة والكلمة بين اللفظة واللفظة داخل البنية اللغوية التي تحكمها قواعد النظم على أساس من النحو. هل يحتاج الأمر هنا إلى تأكيد أو إبراز؟ إن الخطابي يتحدث عن العلاقة الأفقية ما في ذلك أدنى شك. وحينما يكتب الخطابي «فيتوصلوا باختيار الأفضل عن الأحسن من وجوهها» يكون قد قدم ما يعرفه المحدثون والحداثيون بالأفق الاستبدالي. إنه يتحدث هنا عن الاختيار بين المفردات اللغوية، أو بين «الألفاظ الحوامل للمعنى». هذا الاختيار يقوم بالطبع على انتقاء اللفظة المناسبة أو «الأفضل» من بين ألفاظ أخرى متشابهة أو مرادفة أو حتى «متخالفة». أليس هذا، في إيجاز مثير للعجب، جوهر محور الاستبدال؟ وهكذا، وفي بضعة أسطر فقط يقدم عقل عربي مبكر جوهر محوري التعاقب والاستبدال اللذين يفتتن بهما الحداثيون العرب في المصادر الأجنبية الغربية!

ولنتوقف عند نص عربي آخر، وهو للباقلاني هذه المرة في **إعجاز القرآن**، يجمع، على الرغم من إيجازه الشديد، بين المحورين الأفقي والرأسي، أو التعاقبي والاستبدالي في اقتدار شديد، وفي وضوح كامل. فالرجل، في حديثه عن اللفظ، يؤكد أن للفظ قيمة أدائية يحددها «موقع الكلام ومتصرفات مجاري النظام»، ثم ينتقل في بساطة شديدة إلى الجمع بين المحورين الأفقي والرأسي أو التقائهما قبل أن يتحدث ياكوبسون أو كمال أبو ديب عن سقوط المحور الرأسي على المحور الأفقي لتحقيق

الدلالة. فحيث إن قيمة اللفظة تحددها وظيفتها وأداؤها داخل النظام فإن ذلك يعني أن عملية الاستبدال التي قد يقوم قارئ أو مستمع أو متلق يحل بها أحد المتشابهات أو المترادفات محل اللفظة الموظفة في النص تؤدي إلى فساد المعنى:

> «فإن إحدى اللفظتين قد تنفرد في موضع، وتزل عن مكان لا تزل عنه اللفظة الأخرى، وتجدها فيه غير منازعة إلى أوطانها، وتجد الأخرى - لو وضعت موضعها - في محل نفار، ومرمى شراد، ونابية عن استقرار»[٦٩].

أليس هذا، في تحديد ودقة كاملين، مفهوم الأفق الاستبدالي كما يقدمه المحدثون؟ إن ما يقوله هنا أعمق مما تشي به كلماته في بساطتها. فلو توقفنا عند بنية لغوية أو نص واخترنا وحدة لغوية ما، ولتكن اسماً أو فعلاً أو صفة... لماذا نذهب بعيداً؟ فلنتوقف عند بيت واحد اخترناه بطريقة عفوية مثل:

ريم على القاع بين البان والعلم — أحل سفك دمي في الأشهر الحرم

وتوقفنا عند فعل «أحل» في بداية الشطر الثاني، وكونا قائمة استبدالية للفعل، على أساس التعالق والتخالف، أو على أساس التشابه والاختلاف، بحيث يكون الشكل الجديد، في وجود الجدول الاستبدالي كالتالي:

	شرّع	
	سمح	
	أباح	
ريم على القاع بين البان والعلم	أحل	سفك دمي في الأشهر الحرم
	حرّم	
	منع	
	حال دون	

ثم قمنا بتجربة عملية، إعمالاً لمقولة الباقلاني العربي القديم، الذي سبق رولان بارت بأكثر من عشرة قرون، وأحللنا لفظة «سمح» من مجموعة التعالق مكان أحل ليصبح الشطر: «سمح بسفك دمي في الأشهر الحرم»،

وسألنا إذا كان المعنى قد تغير أو ارتبك أو فسد. من الواضح أننا سنفقد التقارب الصوتي الرائع بين «أحل» و «حرم» في الشطر الثاني، ثم إن المعنى سوف يفقد قدرا كبيرا من قوة تأثيره القائمة على التعارض بين التحليل والتحريم، ثم إن الصورة الأساسية هي الأخرى سوف تصبح أقل تأثيرا، فهذه الفتاة بلغ من سطوة جمالها أنها تملك سلطة التحليل والتحريم. كل هذه أشياء ستختفي مع فعل السماح الجديد. فإذا استبدلنا فعل «حرم» أو «منع» بالفعل الأصلي «أحل»، فسوف يتغير المعنى. وإذا تابعنا التجربة مع أفعال أخرى في الجدول نفسه فسوف نرى أن الفعل الجديد «في محل نفار، ومرمى شراد، ونابية عن استقرار»، تماما كما قال الباقلاني.

مقابل هذا التحديد وهذا الوضوح دعونا ننتقل إلى نموذج معاصر يختار كاتبه أن يدير ظهره بالكامل للفكر العربي ويحيل قارئه إلى اسم غربي مبهر. وسوف أتوقف عند النموذج في إطالة ثم أتركه دون تعليق مؤملا أن يحدد القارئ بنفسه إذا كانت الإحالة إلى اسم حداثي غربي قد حققت أكثر مما حققه ذلك العقل المبدع منذ أكثر من عشرة قرون:

> «من أجل النفاذ إلى باطن النص لسبر حركة العلاقات فيه اقترح رولان بارت فكرة (الفحص الاستبدالي ـ Communication test) وهو أن نقوم بتغيير الدال (الكلمة) بإحلال بدائل عنه من سلسلة الاختيار، لنرى أثر ذلك في توجه الجملة، من حيث دلالتها أو من حيث إيقاعها، وقد نفعل ذلك بحركة عكسية بأن نبدأ من (الأثر) المحدث فنغيره لنفحص مدى تجاوب الكلمات مع الأثر البديل. فإذا قلت امكانات التغيير أو تمنعت فإننا عندئذ نكون أمام تجربة (شاعرية) وهي تمثل (أصغر درجة من إمكانات الاستجابة للاستبدال) وهي التلاحم التام بين (الصوت/الأثر) بحيث يكون تبديل أحدهما تبديلا للآخر.
>
> وحركة الاستبدال تمس البنية كلها فتغير إحدى الكلمات ينجم عنه تغيير وظائف الأخريات»(٧٠).

دعونا ننتقل إلى نموذج ثالث، قبل أن نعود إلى مفكرنا النموذج عبدالقاهر. النموذج الجديد لضياء الدين بن الأثير (ـ ٦٣٧هـ) الذي يقدم مفهوم التعاقب دون مراوغة أو غموض، ودون كهنوت حداثي، وقبل أن يقول به ياكوبسون أو بارت أو آخرون من أقطاب الفكر الحداثي وما بعد الحداثي الغربي:

«وهل تشك أيها المتأمل لكتابنا هذا إذا فكرت في قوله تعالى: «وقيل يا أرض ابلعي ماءك ويا سماء اقلعي وغيض الماء وقضي الأمر واستوت على الجودي وقيل بعدا للقوم الظالمين». إنك لم تجد ما وجدته لهذه الألفاظ من المزية الظاهرة إلا لأمر يرجع تركيبها وانه لم يعرض لها هذا الحسن إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية والثالثة بالرابعة وكذلك إلى آخرها. فإن ارتبت في ذلك فتأمل هل ترى لفظة منها لو أخذت من مكانها وأفردت بين أخواتها كانت لابسة من الحسن ما لبسته في موضعها من الآية»(٧١).

ونعود إلى نقطة ارتكازنا، إلى عبدالقاهر الجرجاني والعلاقات التي تحكم النظم. ولسنا بحاجة إلى إعادة تأكيد أن نظرية النظم لم تحظ في تاريخ البلاغة العربية من بلاغي أو نحوي عربي بالاهتمام نفسه الذي أولاها إياه عبدالقاهر، وقد قلنا إنها تمثل الجزء الأكبر من كتاب دلائل الإعجاز وقدرا ليس باليسير من أسرار البلاغة. لقد عكف الرجل على شرح نظريته وتطويرها وتطرق إلى كل ما يتعلق من أمورها، وفي مقدمتها نوع العلاقة/العلاقات التي تحكم الوحدات المكونة للبنية اللغوية. والقارئ لدلائل الإعجاز سيدهشه عدد المواقع التي يتطرق فيها عبدالقاهر إلى النظم، وحيث يكون الحديث عن النظم يكون أيضا عن العلاقة، الأفقية والعلاقة الرأسية، وإن كان بالطبع لا يستخدم هذه المصطلحات الحديثة. فالمصطلح المتكرر في وصف العلاقة: العلاقة الأفقية، وهي محور النظم الحقيقي، هو «الجوار» أحيانا و«الضم» أحيانا أخرى. أما المحور الرأسي فالمصطلح الشائع بين البلاغيين العرب هو «الاختيار»، وهو يؤدي المعنى الحديث بالكامل. ومادام كذلك، فلن نطيل على القارئ ونعبر الجسر نفسه مرات ومرات. ويكفي القارئ أن يرجع إلى الوراء بضع صفحات في الفصل الحالي ليقرأ نماذج مما اخترناه من كلمات عبدالقاهر في معرض الحديث عن النظم ليعرف ما يكفي ويزيد عن علاقات الجوار والضم التي تحكم وحدات البنية اللغوية. على الرغم من هذا فسوف نقدم نموذجين مختصرين لمن لا يريد أن يكلف نفسه عناء البحث في الصفحات السابقة. النموذج الأول يمكن اعتباره نموذج النماذج عند عبدالقاهر والذي لا يكاد يخلو منه كتاب في البلاغة العربية منذ قدمه الجرجاني. وعلى الرغم من إيجازه الشديد فإنه ثري بكل مقومات نظرية النظم، ولهذا تصدر الصفحات المبكرة من دلائل الإعجاز بل مدخله في الواقع: «معلوم

أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب بعض». هل يحتاج الأمر إلى تفسير أو إيضاح؟ فالكلمات أو الألفاظ لا يرص بعضها إلى جوار بعض داخل البنية اللغوية، ولكنها ترتبط بعضها ببعض ويجيء بعضها بسبب بعض. فالفعل لابد من أن يكون له فاعل والفاعل لابد من أن يكون له فعل، والمبتدأ لابد من أن يكون له خبر، وهكذا. وقد سبق أن قدم عبدالقاهر نموذجا للنظم القادر على إحداث الدلالة في «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل» وفوضى الدلالة حينما ينفرط عقد العلاقات الذي ينظم شطر البيت ويعاد تقديم الوحدات نفسها دون علاقات. النموذج الثاني أكثر تفسيرا ومباشرة، وإن كان يثير بعض الإيحاءات التي يمكن أن نتوقف عندها في عجالة:

> «فقد اتضح إذن اتضاحا لا يدع للشك مجالا أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، **وإن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ**. ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر»[(٧٢)].

المحور الأفقي وهو شرط تحقق الدلالة يتمثل في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها. وحينما ينتقل عبدالقاهر إلى المقارنة بين اللفظة تستحسن داخل سياق وتثقل على القارئ أو السامع أو توحشه في موضع آخر يجمع بين المحورين الأفقي والرأسي في جملة واضحة، فالاستحسان والوحشة، بقدر ارتباطهما بالسياق التتابعي، حسب أحكام النحو، يرتبطان أيضا بممارسة الاختيار السليم في الحالة الأولى والخاطئ في الثانية والاختيار، كما قلنا، هو أساس علاقة الاستبدال.

وقد توقف محمد زكي العشماوي عند الكلمات نفسها لعبدالقاهر ليقارن بينها وبين كلمات تقترب منها، فكرا وصياغة، إلى حد كبير لناقد غربي معاصر، هو ريتشاردز الذي يكتب في **فلسفة البلاغة**:

> «إن النغمة الواحدة في أية قطعة موسيقية لا تستمد شخصيتها، ولا خاصتها المميزة لها إلا من النغمات المجاورة لها. وإن اللون الذي نراه أمامنا في أي لوحة فنية لا يكتسب صفته إلا من الألوان الأخرى التي صاحبته وظهرت معه. وحجم أي شيء

> وطوله لا يمكن إلا بمقارنتهما بحجوم وأطوال الأشياء الأخرى التي ترى معها. كذلك الحال في الألفاظ، فإن معنى أي لفظة لا يمكن أن يتحدد إلا من علاقة هذه اللفظة بما يجاورها من ألفاظ»[٧٣].

كل ما أردنا إثباته بهذه الوقفات المطولة والنماذج العديدة أن كل معطيات علم اللغة كما طوره سوسير لم تكن فتحا جديدا، وكان يجب ألا تكون كذلك، بالنسبة للمثقف العربي لو أنه في حماسه للتحديث وانبهاره بمنجزات العقل الغربي لم يتجاهل تراثه العربي. وقد أثبتنا حتى الآن أن القول إن اللغة نظام أو نسق علامات تربطها شبكة العلاقات من التتابعية والاستبدالية أمر عرفه العقل العربي وقتله بحثا وجدلا لما يقرب من خمسة قرون على الأقل. وأننا، فيما ناقشناه من نظرية اللغة العربية حتى الآن، كنا نستطيع تطوير المفاهيم التراثية لو أردنا، مستخدمين مصطلحات عربية أصيلة. ونقدم في ختام هذه المرحلة تساؤلا أرجو أن يستطيع بعض الحداثيين العرب الرد عليه: هل يختلف مصطلحا Syntagmatic بمعنى تتابعي أو أفقي وParadigmatic بمعنى استبدالي أو رأسي عن مصطلحات عربية مثل «علاقات الجوار» أو «الضم» للأولى و«الاختيار» للثانية؟

اعتباطية العلامة

من المعروف، كما حددنا في الخلفية الأساسية للفصل الحالي، أن أحد الأركان الأساسية في علم اللغة عند سوسير هو اعتباطية أو عفوية العلاقة بين شطري العلامة، الدال والمدلول. وقد أسهبنا في شرح اعتباطية تلك العلاقة. والواقع أن القول بتلك الاعتباطية يمثل اتجاها عاما لا يكاد يشذ عنه أي من علماء اللغة. وعلى الرغم من ذلك الإجماع على اعتباطية العلامة يتوافر في كل لغة مجموعة من المفردات اللغوية تدل أصواتها على مدلولها بطريقة ليست عفوية أو اعتباطية، ودلالة الصوت على المعنى هو ما يسمى في الإنجليزية onomatopeia، لكن هذه المجموعة تمثل عادة نسبة من الضآلة لا تفسد القول بعفوية العلامة اللغوية ولا تبطله. ويبدو أن طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول لم تكن من الموضوعات التي أثارت انتباه البلاغيين

العرب إلا في حالات شديدة الندرة، بالمقارنة بالتوفر على كثير من الموضوعات الأخرى التي تمثل مكونات أساسية في أي نظرية أو علم للغة. ربما يكون أحد أسباب هذا التجاهل لطبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى، أو الدال والمدلول، أن الدراسات حول هذا الموضوع كان عليها أن تنتظر طويلا إلى أن تُطور دراسات متعمقة في علم النفس وعلم الاجتماع. وهذه الدراسات النفسية والاجتماعية المتعمقة على وجه التحديد هي ما وفره المناخ الغربي بطريقة جعلت من ظهور الدراسات اللغوية الحديثة أمرا محتوما في نهاية الأمر على يد فرديناند دي سوسير. ومازال تطوير الدراسات اللغوية حتى اليوم يرتبط ارتباطا وثيقا بالدراسات النفسية بالدرجة الأولى والاجتماعية بالدرجة الثانية.

هل معنى ذلك أن اللغويين والبلاغيين العرب لم يتطرقوا إلى طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول، وإذا كانت علاقة عضوية أم مقننة؟ لقد قلنا إن ذلك تم في حالات شديدة الندرة، ولم نقل إنهم لم يحاولوا ذلك. فقد حظيت باهتمام البعض، وعلى رأسهم، بالطبع، اللغوي الأكبر، عبدالقاهر الجرجاني. وإن كانت جهوده حول ذلك الموضوع، هي الأخرى، شديدة الندرة. وقد استطعنا في الواقع أن نرصد نصين فقط، الأول يشي فقط باعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول ويوحي بها من طرف خفي والثاني يقدم مفهوم تلك الاعتباطية دون غموض أو مواربة. النص الأول يرد في أسرار البلاغة حيث يكتب عبدالقاهر: «ومما يجب ضبطه في هذا الباب أن كل حكم يجب في العقل وجوبا حتى لا يجوز خلافه، **فإضافته إلى دلالة اللغة وجعله مشروطا فيها محال** لأن اللغة تجري مجرى العلامات والسمات **ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلا عليه وخلافه**»[٧٤] [التأكيد من عندي]. ومن باب استنطاق النص بما قد يحتمله - وربما يرى البعض أنه لا يحتمله، وقد يكونون محقين في ذلك - أتوقف عند فكرتين وردتا في نص الأسرار. الفكرة الأولى أن الأحكام نشاط عقلي صرف لا يمكن إضافتها إلى دلالات أو معنى اللغة وأن جعله مشروطا فيها أمر محال. لكن ذلك ربما يرتبط بموقف الجرجاني المبدئي من رفض الاتجاه اللفظي الذي يرى بأن الألفاظ تعني في حد ذاتها. دعونا إذن ننتقل إلى الفكرة الثانية التي تقول إنه لا معنى للعلامة أو السمة اللغوية حتى

يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلا عليه. والفعل «جعل» هو محور تفسيرنا. صحيح أن الجرجاني لم يقل «ما تواضع الناس على دلالة العلامة عليه»، وكان الإيحاء بالعلاقة العضوية ساعتها سيكون أقوى وأوضح، لكنه أيضا لم يقل ما «وضعت» أو «خصصت» العلامة دليلا عليه. وأي من الفعلين كان كفيلا بالنفي النهائي لمفهوم الاعتباطية، لأن كلا منهما يوحي بوجود نظام للدلالة سابق على وجود البشر.

إن السؤال حول ما إذا كانت العلاقة بين الدال والمدلول معطاة وموضوعة، أو مصنوعة أي من صنع البشر، ليس غريبا على البلاغة العربية. وقد كانت هذه العلاقة من الأمور التي شغلت السكاكي، على سبيل المثال، فيما بعد وفي معرض حديثه عن المجاز عند السكاكي يثير الولي محمد التساؤل المحوري، والذي يرتبط بحديثنا عن الموضوع والمصنوع بصورة مباشرة: «فإذا كان هذا اللفظ خاصا بهذا المعنى فمن هو الذي خص أحدهما بالآخر؟ أي من هو مخصص هذا اللفظ بهذا المعنى؟ هل الذات أو غيرها؟ وإذا كان غير الذات فهو الله أم غيره من العقلاء؟»[٧٥]. وبصرف النظر عن أن الولي محمد يخلص في نهاية الأمر إلى أن «السكاكي» يحوم بشكل واضح حول الطبيعة الاعتباطية للدليل اللغوي كما يتحدث عنها اللغويون المحدثون، فإن ما يهمنا في سياقنا الحالي أن عبدالقاهر استخدم لفظة «جعلت» في حديثه عن تلك العلاقة مما يعنيه ذلك من رفض الاتفاق المسبق بين طرفي العلامة كنظام سابق لوجود البشر. هل «يحوم» عبدالقاهر هنا بشكل واضح حول الطبيعة الاعتباطية بالدليل اللغوي؟ إذا كان عبدالقاهر «يحوم» فقط حول الطبيعة الاعتباطية لتلك العلاقة هنا فإنه في الواقع يقترب منها اقترابا مباشرا، وبطريقة لا تقبل الشك في أنه يتحدث عن تلك الاعتباطية، حين يكتب في **دلائل الإعجاز**:

> «ومما يجب إحكامه بعقب هذ الفصل الفرق بين قولنا **حروف منظومة وكلم منظومة وذلك أن نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط وليس نظمها بمقتضى عن معنى ولا الناظم لها بمقتف في ذلك رسما من العقل أن يتحرى في نظمه لها ما تحراه فلو أن واضع اللغة كان قد قال ربض مكان ضرب لما كان في ذلك ما يؤدي إلى** فساد. أما نظم الكلم فليس الأمر كذلك لأنك تقتفي في نظمها آثار

المعاني وترتبها على حسب ترتيب [في نسخة أخرى: وترتبها على حسب ترتب] المعاني في النفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق»(٣٦) [التأكيد من عندي].

عبدالقاهر الجرجاني هنا لا «يحوم» حول الطبيعة الاعتباطية التي تحكم العلاقة بين طرفي العلامة، بل يشرحها في مفردات لا تقل تفصيلا أو وضوحا عن المفردات التي استخدمها سوسير في وصف اعتباطية العلاقة. يبدأ عبدالقاهر أولا بالتمييز بين «الحروف المنظومة» و «الكلم المنظومة». أما الكلام المنظوم، وهو ما يتحدث عنه عبدالقاهر في النصف الثاني من السطور التي رجعنا إليها، فهو «النظم» الذي أوفيناه حقه من الدراسة والمناقشة في الصفحات السابقة وبدرجة تكفينا العودة لمناقشته الآن. المهم إنه ضم الوحدات اللغوية في نسق لغوي تنظمه أحكام النحو حتى يحقق معنى. ومن ثم نعود إلى الحروف المنظومة، ويقصد بها عبدالقاهر الحروف التي تتوالى لتشكل صوتا ملفوظا وكلمة مكتوبة مثل «ش ج ر ة». ولم نذهب بعيدا؟ لماذا لا نستخدم الوحدة اللغوية التي ذكرها الجرجاني وهي «ض ر ب». إن توالي حروف اللفظة في النطق، كما يقول الجرجاني، أو نظمها بمعنى اجتماعها في سياق ينتج وحدة صوتية في نهاية الأمر، هو مجرد توال أو تتابع في النطق فقط وليس بمقتضى معنى، أي ليس بسبب ارتباطها بمعنى، أي معنى، في حد ذاتها. ثم إن الناظم لها، حينما ضم هذه الحروف/الأصوات لم يفعل ذلك، بداية، لوجود معنى محدد في عقله يربط بينه وبين التلفظ النهائي بالضرورة، ولو أن واضع اللغة - الجماعة المتحدثة في مرحلة إنشاء للغة كان قد رتب التصويب نفسه بطريقة مختلفة بحيث جاءت الوحدة الصوتية/اللغوية في النهاية في شكل «ر ب ض» لما حدث فساد للمعنى. العلاقة التي تحكم الدال والمدلول، طرفي العلامة اللغوية، إذن، علاقة اعتباطية بالكامل. وقد قلت إن تطوير الفكرة ، بل المفردات المستخدمة عند عبدالقاهر الجرجاني، تكاد تتطابق تطابقا كاملا مع ما قاله فرديناند دي سوسير بعد ذلك بما يقرب من عشرة قرون، وأقام الدنيا منذ بداية القرن العشرين ولم يقعدها حتى اليوم.

نستطيع أن نشير إلى لغويين وبلاغيين عرب آخرين «حاموا» حول مفهوم الاعتباطية، كما فعل الولي محمد في مناقشة لآراء السكاكي حول هذا

الموضوع، وكما فعل شكري عياد، من قبله، في مناقشته للعلاقة بين الدال والمدلول عند ابن جني، لكننا سنكتفي هنا برأي عبدالقاهر الجرجاني لأكثر من سبب. أولها، أننا قلنا منذ البداية إننا لا ندعي أننا قادرون على دراسة التراث البلاغي والنقدي كله، فهذا طموح لا يقدر على تحقيقه فرد واحد. وكل ما نفعله طوال الوقت هو التوقف عند بعض العلامات البارزة في التراث العربي تكفي لإقناع الآخرين بأن العقل العربي قدم ما كان يكفي لتطوير نظرية لغوية ونظرية نقدية متكاملتين. وثانيها هو الإعمال لمبدأ «إذا حضر الماء بطل التيمم». فبعد كلمات عبدالقاهر حول اعتباطية العلاقة، وبصورة لا تقل عصرنة أو عصرية أو حداثة ومباشرة عن كلمات رائد علم اللغويات الحديث، يصبح من الصعب الانتقال إلى تهويمات واستقراءات وتخريجات «تحوم» حول مفهوم الاعتباطية.

هكذا نصبح جاهزين للانتقال الى الركن الثاني من أركان النظرية اللغوية العربية.

الركن الثاني: الكلام واللغة

لا تكاد تخلو دراسة لغوية حداثية أو ما بعد حداثية، منذ أن افتتح فرديناند دي سوسير القرن العشرين بدراسته في اللغويات العامة، من مناقشة ثنائية الكلام واللغة (parole, Langue) أو الكلام واللسان في تنويعات مختلفة أهمها الكلام والكتابة. وقد تعددت الدراسات وتنوعت، حسب المذهب اللغوي، أو النقدي، وأحيانا الفلسفي، الذي ينتمي إليه الدارس، حول أسبقية أحدهما للآخر، وحول أهمية أحدهما بالنسبة للآخر أيضا. علامات الطريق الأساسية في ذلك هي موقف سوسير اللغوي وموقف البنيويين حول منتصف القرن، ثم موقف التفكيكيين في الثلث الأخير منه. وقد توقفنا عند العلاقة بين الكلام واللغة من قبل، وفي أكثر من موضع في المرايا المحدبة، ثم توقفنا عند الثنائية نفسها، في جانب منها فقط، في الفصل الثاني من الجزء الأول من الدراسة الحالية في معرض الحديث عن مفهوم دريدا عن الكتابة كمكمل Supplement للكلام تحت مظلة الحضور والغياب. وكل ما نحتاج إليه في سياقنا الحالي ليس أكثر من إعادة التذكير بجوهر المقولات السابقة، التي سبقتني إليها، بالطبع، عشرات الدراسات في اللغة العربية. من الواضح أن هناك إجماعا على أسبقية الكلام، أي اللغة منطوقة أو متلفظة أو متكلمة، على اللغة كعلامات

مكتوبة. وهذه حقيقة لغوية اجتماعية لا يمكن نقضها. من جهة أخرى، فإن الحديث عن أهمية إحداهما مقارنة بالأخرى تخضع لبعض التنويعات التي تقترب أحيانا من التعارض ولا تتعدى كونها مجرد تنويعات مختلفة في أحيان أخرى. وعلى الرغم من ذلك، فإن هناك ما يشبه الإجماع على أن اللغة باعتبارها أنساقا وأنظمة هي التي تمكن الكلام الفردي من تحقيق المعنى. وفي الوقت نفسه فإن البعض، البنيويين، على سبيل المثال، يرون أن الحركة من الكلام إلى اللغة تسير في طريق ذي اتجاهين: فالكلام الفردي هو الذي يؤدي إلى تحقيق الأنساق اللغوية العامة الكبرى وهي الأنساق التي تطبق قواعدها على الأنساق الفردية في مرحلة تالية. وفوق هذا وذاك انتهت بعض الدراسات الحداثية إلى القول بوجود نحو عالمي فطري، يقوم الأفراد، كل حسب لسانه، بالتكيف مع قواعده أثناء عملية نموهم اللغوي ويدخلون عليه التفصيلات الجزئية المناسبة. وهذا ما قال به على وجه التحديد اللغوي الأشهر ناعوم تشومسكي. وقد أثبتنا في صفحات سابقة أن مفهوم النحو العام أو العلمي الفطري لم يكن غريبا على العقل العربي القديم، وأحلنا إلى فقرات يتحدث فيها عبدالقاهر بألفاظ لا يمكن إلا أن تعني الإيحاء القوي بفكرة النحو العالمي. بهذه الخلفية أو هذه التذكرة في أذهاننا نتحول إلى مناقشة ثنائية الكلام/اللغة التي اعتبرناها الركن الثاني من أركان علم اللغة الحديث.

وقبل هذا، هناك تنويه واجب. في حديثنا عن الأركان الثلاثة المكونة نظرية اللغة الحديثة قلنا إن ذلك التقسيم لا يرتبط بخطوط فاصلة بين ركن وآخر، وإن مناطق التداخل أكبر بكثير من مناطق التباعد. وأشرنا أيضا في حينه إلى أن تحديد تلك الأركان كان عملية اجتهاد فردي من جانب المؤلف وليس ملزما لأحد. وعند الانتقال إلى مناقشة أركان النظرية اللغوية العربية فرضت مساحات التداخل نفسها بشكل سوف يتضح عندما ننتقل إلى مناقشة الركن الثالث، ولهذا قررنا تأجيل الكثير مما كان يمكن إدراجه تحت الركن الثاني إلى الركن الثالث، دون إخلال جوهري بالتقسيم المبدئي. **فكل ما يهمنا في نهاية الأمر أن عناصر اللغويات الحديثة ثلاثة مع تنويعات هنا وهناك، وهي عفوية العلاقة بين شطري العلامة اللغوية، وثنائية الكلام/اللغة ثم ثنائية اللفظ/المعنى، وهي العناصر نفسها التي نرجو أن يتفق القارئ معنا في نهاية الأمر حول توافرها في النظرية اللغوية العربية.**

فماذا كان موقف البلاغيين العرب من ثنائية الكلام/اللغة؟ تأخذنا الإجابة إلى واحد من بلاغيي الجيل المبكر، إلى الجاحظ الذي يتحدث في البيان والتبيين بعبارات لا تختلف كثيرا عما يقول به علماء اللغة المحدثون، بل إنه، في الواقع، يمس في إيجاز جميع الجوانب التي تثير الجدل حول الثنائية في الدراسات اللغوية الحديثة. في النموذج التوثيقي الأول يكتب الجاحظ:

«وتأتي الدلالة (الصوتية) بوصفها آلة للفظ: **فهي الجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، أي لا يمكن أن يتحقق كلام في أي شكل من الأشكال، أو مستوى من المستويات في النثر أو الشعر، إلا بظهور الصوت، ولن تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف، وحسن الإشارة باليد والرأس**؛ فهناك تعاون وتكامل بين الجانب الصوتي والجانب الحركي في الإشارة، فتمام حسن البيان باللسان مع الذي يكون مع الإشارة هو جماع الدلالة الحقة»[٧٧] [التأكيد من عندي].

في السطور السابقة يركز الجاحظ على العلاقة بين العلامة الصوتية والدلالة باعتبار الأولى شرطا لتحقق الثانية، فالدلالة الصوتية هي آلة اللفظ، أي الدلالة في منشئها، تتحقق في اللفظ منطوقا أو متلفظا به، ولهذا لا يمكن أن يتحقق كلام في أي شكل من الأشكال إلا بظهور الصوت، أي بالتعبير عنه صوتيا. لكن الجاحظ لا يتوقف هنا، إذ ينتقل إلى جزئية بسيطة حولها البعض في القرن العشرين إلى ركن من أركان نظرية الاتصال، وهو القول إن نظام التوصيل ونظرية الاتصال لا تعني الاقتصار على العلامات اللغوية، متلفظة أو مكتوبة، فالعلامات قد تكون غير لغوية بالمعنى المحدود، فقد تكون إشارة باليد، أو إيماءة بالرأس، أو حركة بالجسم، أو تعبيرا بقسمات الوجه، أو لحظة صمت، أو نوع الزي وقد طور رولان بارت مفهومه عن التوصيل إلى أبعاد قد يراها البعض مبالغا فيها أو غير مقبولة. وهذا ما يتحدث عنه الجاحظ في بساطة بالغة دون أي تعقيدات حديثة يضيفها حداثيو القرن العشرين؛ إذ يربط بين الكلام الذي تحدثه الحروف - أي الأصوات - وبين «حسن الإشارة باليد والرأس»، فـ «هناك تعاون وتكامل» بين الجانب الصوتي والجانب الحركي في الإشارة؛ فتمام حسن البيان باللسان مع الذي يكون مع الإشارة هو جماع الدلالة الحقة». هل يختلف مفهوم الجاحظ هنا عن مفهوم

الكلام باعتباره أصواتا كثيرا عن مفهوم علماء اللغة من ناحية الجوهر؟ نعم، هناك اختلافات تفصيلية كثيرة بعد أن تحولت دراسة اللغويات في القرن العشرين إلى علم معقد له أصوله وقواعده وقوانينه، على حين نتحدث نحن عن جنين مؤكد التكون في التراث البلاغي العربي، تطور على يد علماء اللغة المحدثين والمعاصرين إلى كيان كامل النمو. المهم أن البلاغة العربية حملت جنينا مؤكدا كان من الممكن أن نرعاه نحن لنمكنه من الوصول إلى مرحلة النضج والاكتمال.

ثم يتحول الجاحظ، إكمالا لشقي الثنائية، إلى الكتابة: «والدلالة (بالخط) تمثل جانبا في عملية الكشف والبيان؛ فالقلم أحد اللسانين، بل هو أبقى أثرا، وأوسع انتشارا. ذلك بأن اللسان مقصور على القريب الحاضر، والقلم مطلق في الشاهد والغائب، والكتاب يقرأ بكل مكان، ويدرس في كل زمان، واللسان لا يعدو سامعه ولا يجاوزه إلى غيره»[٧٨]. إن التوقف عند هذه الكلمات للجاحظ يؤكد أننا نتحدث عن نظرية لغوية لا يمكن أن تكون في مرحلة «جنينية Embryonic»، بل نتحدث عن وليد مكتمل جاء إلى العالم منذ أكثر من عشرة قرون ولم تتح له فرصة النضج أو الانتقال إلى مرحلة الفحولة. كلمات الجاحظ عن القلم والكتابة باعتبارها الطرف الثاني في الثنائية لا تحتاج إلى شرح أو تفسير، لكنها تحتمل الكثير من القراءة والتفسير. من المعروف، على سبيل المثال، أن القرن العشرين شهد جدلا ليس بالقليل حول المقارنة بين الكلام parole واللسان langue فيما يتعلق بوضع كل من المرسل والمستقبل. فالمرسل والمستقبل في حالة الكلام يشتركان في الوجود الزماني والمكاني، فالمتكلم يرسل رسالته إلى مستقبل يشترك معه في الزمان والمكان. وقد كان هذا الاشتراك موضوعا لجدل جوهري حول حرية العلامة في تحقيق الدلالة، والقيود التي قد يفرضها هذا الاشتراك في الزمان والمكان على قدرة المدلول على مراوغة الدال، ومن ثم على تعدد الدلالة. وفي الوقت نفسه لم تعدم النظريات اللغوية الحديثة عددا من الإيجابيات التي توفرها المباشرة في عملية الإرسال والتلقي الكلامي. في المقابل، تعددت الآراء وتباينت حول إيجابيات وسلبيات الرسالة المكتوبة في غيبة كل من المرسل والمستقبل الأصليين، وفي حضور مستقبل يتعدد بتعدد قراء النص الواحد المكتوب، ثم ما قد يتبع ذلك من سوء تفسير الرسالة أو

إساءة قراءتها أو لا نهائية دلالتها، أو، على الأقل، تعدد دلالتها. وتلك جميعها مداخل مستمرة للجدل في الدراسات اللغوية والأدبية في القرن العشرين.

ويعبر الجاحظ في سطور قليلة عن وعي مبكر بكل ما تمثله الثنائية من احتمالات للجدل الذي انشغل به فكر القرن العشرين، فإلى جانب أن الكتابة، بعكس الكلام، أبقى أثرا، أي لا تختفي مع غياب المرسل الأول للرسالة، يشير الجاحظ إلى أن القلم مطلق على القريب الحاضر الذي حل محل المستقبل الأول الذي أصبح في القراءة الأخيرة للرسالة المكتوبة غائبا، وهكذا يتعدد المتلقون بتعدد عمليات قراءة النص، بينما يتوقف عدد متلقي الرسالة الكلامية عند متلق وحيد. وكأن غياب الرسالة والمرسل والمستقبل في حالة الكلام يتحول إلى حضور متكرر للرسالة والمرسل والمستقبل في حالة اللغة المكتوبة.

وتاريخ البلاغة العربية حافل بالنماذج التي تؤكد أن رأي الجاحظ حول أسبقية الكلام أو القول لم يكن رأيا وحيدا جاء عفوا أو مصادفة، فابن جني كان أكثر اهتماما من الجاحظ، كما يرى شكري عياد في قراءته لبعض آرائه في **اللغة والإبداع**، بالجوانب الصوتية مما دفعه إلى تأليف كتاب خصصه لصوتيات اللغة العربية وهو **سر صناعة الإعراب**. ويستعرض عياد بعد ذلك المراتب الثلاث التي تنقسم إليها الدلالة، وهي اللفظية والصناعية والمعنوية ليخلص إلى: «وهذا التقسيم يشبه إلى حد ما تقسيم اللغويين المحدثين لدرس اللغة إلى صوتيات وصيغ وتراكيب»[٧٩].

ونعود كما نفعل دائما إلى عبد القاهر الجرجاني وكأنه المرجع الثابت الذي نستطيع أن نفهم في ضوئه معظم المقولات اللغوية التي سبقته والتي جاءت من بعده. وسوف يحدث الشيء نفسه، وربما بنمط أكثر تكرارا، عند التحول إلى مكونات النظرية الأدبية في الفصل التالي.

في موقع سابق، وفي معرض الحديث عن اعتباطية العلامة، أحلنا القارئ إلى كلمات مماثلة لعبدالقاهر الجرجاني لن يجد القارئ صعوبة في إعادة قراءتها من منظور ثنائية الكلام/اللغة التي نحن بصددها. وإذا كانت الكلمة منطوقة أو متلفظا بها هي البداية الحقيقية لاستخدام الوحدة اللغوية الكلامية داخل سياق أو نظم كأداة للتوصيل، ثم إن العلاقة بين اللفظ والمعنى، بين الدال والمدلول، بين الصوت «ض ر ب» وفعل الضرب، عفوية، فلابد أن للكلام عند عبدالقاهر أولوية مقارنة بالكتابة. وقد تتبعنا معا كيف توصل

عبدالقاهر قبل حداثيي القرن العشرين هو الآخر، إلى أن البدوي الذي لم يكن يعرف الكتابة واستخدام الأصل لابد أنه كان يملك إدراكا فطريا بالقواعد العامة للنحو، ولم يكن بحاجة حقيقية إلى انتظار تعلم الكتابة حتى يكتسب وعيا بأحكام النحو العامة.

لكننا، في تعاملنا مع الجرجاني، لا يمكن أن نكتفي بقراءة ما بين السطور، أو مجرد إنطاق النص بما قد يحتمله. ففكره اللغوي أكثر نضجا من أن يكتفي معه بالإنطاق أو المظنة. في معرض الحديث عن العلاقة بين الدالة وصورتها الذهنية المسبقة في العقل - وهذا الموقف الغالب عند البلاغيين العرب - يتحدث عبدالقاهر بما يفيد صراحة أسبقية الكلام أو القول:

«والفائدة في معرفة هذا الفرق أنك عرفت أن ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في المنطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل. وكيف يتصور أن يقصد به إلى توالي الألفاظ في النطق، بعد أن ثبت أنه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وأنه نظير الصياغة والتحبير والتفويف [نوع من التوشية] والنقش وكل ما يقصد به التصوير»(٨٠).

وعلى الرغم من أن السياق هنا ليس سياقا خاصا وبصورة مباشرة بثنائية القول/اللسان، أو الكلام/اللغة، إذ إن ما يشغل الجرجاني هو موضوع النظم من ناحية، والاتفاق بين الدالة اللغوية والصورة العقلية من ناحية ثانية، فإنه لا يترك مجالا للشك في أن النظم هنا هو نظم الكلام أو القول: فليس «الغرض بنظم الكلم هنا أن توالت ألفاظها في النطق»، ثم: «كيف يتصور أن يقصد به [بالنظم] إلى توالي الألفاظ في النطق»؟ وهو ما يؤكده عبدالقاهر بعد ذلك بصفحات قليلة في دلائل الإعجاز، وإن كان السياق هذه المرة سياق العلاقة بين اللفظ والمعنى: إن «اللفظ تبع للمعنى في النظم، وأن **الكلم تترتب في النطق**، بسبب ترتب معانيها في النفس، وأنها لو خلت من معانيها حتى تتجرد أصواتا وأصداء لما وقع في ضمير ولا هجس في خاطر أن يجب فيها ترتيب ونظم، وأن يجعل لها أمكنة ومنازل، **وأن يجب النطق بهذه قبل النطق بتلك**»(٨١) [التأكد من عندي]. إن اللفظة الغالبة في الجملة القصيرة السابقة هي «النطق» تأكيدا للقيمة «الصوتية» للغة وأن اللغة التي يتحدث عنها عبدالقاهر هي الكلام أو القول.

ويحيلنا محمد عبدالمطلب في دراسته القيّمة عن «مفهوم العلامة في التراث» إلى نص «**صبح الأعشى**» للقلقشندي الذي يُميز فيه بشكل واعٍ بين العلامة متلفظة أو كلاما أو قولا والعلامة «منقوشة» أو مكتوبة، وحيث لا يترك مجالا للشك في أولوية الكلام. وهذا ما يبرزه عبدالمطلب منذ البداية، وقبل الإحالة إلى النص التراثي: «وتتحقق أهمية الخط في مجال البيان»، يكتب محمد عبدالمطلب، «من أن وضعه جاء تاليا للفظ لأن اللفظ هو دلالة المعنى الحاصل في الذهن - وهو قول يتفق عليه غالبية البلاغيين العرب - ثم يحيلنا عبدالمطلب بعد ذلك النص التراثي الصريح:

> «فإذا أردت إيقافك أحدا على ما في ذهنك من المعاني **تكلمت بألفاظ** وضعت لها؛ وإذا أردت تأدية ألفاظ لذلك الإيقاف إلى أحد بغير شفاه، **نقشت النقوش الموضوعة لتلك الألفاظ**، فيطالع تلك النقوش، ويفهم منها تلك الألفاظ، ومن الألفاظ تلك المعاني. ولا علاقة معقولة بين المعاني والألفاظ على الأمر العام، ولا بين الألفاظ والنقوش الموضوعة، ومن ثم جاء اختلاف اللغات والخطوط، كالعربية والرومية وغيرهما»[٨٢] [التأكيد من عندي].

إن نص القلقشندي يفصّل هذه المرة أننا في حقيقة الأمر، عند حديثنا عن المعنى «المركوز» في العقل والذي تجيء العلامة للتعبير عنه، نتحدث عن علامتين لغويتين وليس علامة واحدة. هناك أولا العلامة الصوتية، وهذا ما يعنيه بـ «تكلمت بألفاظ»، وهو عكس تحقق الدلالة «بغير شفاه». هذه العلامة الصوتية هي أداة التدليل الأولى والأسبق على المعاني القائمة والموجودة في العقل. فإذا شئنا التعبير أو التدليل عن ذلك المعنى بغير شفاه، نقشنا النقوش الموضوعة لتلك الألفاظ، وهي مرحلة تالية في الأهمية الصوتية. وفي السطور الأخيرة من النص يتحدث القلقشندي عن اعتباطية العلاقة بين طرفي العلامة، سواء كانت قولا أو كتابة، بمفردات تسبق مفردات رومان ياكوبسون بقرون عدة. فهو يقول بعدم وجود علاقة معقولة - أي تفرضها سلطة عقلية - بين الألفاظ والمعاني، وهذا ما يفسر الاختلافات بين اللغات منقوشة أو مكتوبة. وقد فاته بالطبع أن مبدأ اعتباطية العلامة نفسه ينطبق بالقدر نفسه على اللغات منطوقة وبغير شفاه، فالعربية تختلف هنا أيضا عن الرومية.

وربما يستحسن أن نضيف نموذجا أخيرا، متأخرا بعض الشيء في فترة العصر الذهبي للبلاغة العربية. الإحالة هنا إلى كلمات السكاكي عن علم المعاني في كتابه: **مفتاح العلوم**. في معرض الحديث عن خواص تراكيب الكلام ودورها في تحقيق المعنى يكتب سراج الدين يوسف بن أبي بكر السكاكي: «وأعني بتراكيب الكلام: التراكيب الصادرة عمن له فضل تمييز ومعرفة، وهي تراكيب البلغاء، لا الصادرة عمن سواهم... وأعني بخاصية التركيب ما يسبق منه إلى الفهم عند سماع ذلك التركيب جاريا مجرى اللازم له»[٨٣]. يحدث في أحيان كثيرة أن يستخدم البلاغيون العرب مصطلح «الكلم» بمعنى الوحدات اللغوية دون تحديد إذا كانوا يقصدون بذلك الوحدات اللغوية متلفظة أو مكتوبة. أما المصطلح الذي يستخدمه السكاكي في النموذج السابق فهو «الكلام» محددا إياه بالكلام منطوقا وليس مكتوبا، إذ يستخدم لفظ «سماع» مما يحدد بصورة قاطعة أي كلام يعني.

وكما حدث في مواقف سابقة، قمنا بالتوقف عند عدد محدود من الإحالات إلى التراث العربي، ولم ندَّع أننا قادرون على إحالة أكثر شمولا واتساعا. والنماذج القليلة التي توقفنا عندها تؤكد أن ثنائية الكلام/اللسان أو القول/اللغة التي توقف عندها سوسير، وعدد غير قليل من علماء اللغة المحدثين في السنوات التالية في القرن العشرين، لم تكن غريبة بالكامل عن وعي العقل البلاغي العربي الذي اقترب كثيرا من الثنائية بتفاصيل تكاد تتطابق أحيانا مع التفاصيل الحديثة، حتى عندما كان السياق الذي ترد فيه تلك الآراء سياقا مختلفا عن سياق تلك الثنائية. وبهذا نستطيع القول بأن الركن الثاني من أركان علم اللغة السوسيري، الذي أعطيت له كل تلك الأهمية في القرن العشرين، كان متحققا في الدراسات اللغوية العربية منذ بضع مئات من السنين.

الركن الثالث: ثنائية اللفظ / المعنى

تحت هذا الركن الثالث من النظرية اللغوية العربية ترد مفاهيم ومصطلحات لغوية ونقدية يقف الإنسان أمامها في كثير من الإعجاب والعجب. الإعجاب لأن البلاغي العربي ابتداء من الجاحظ في القرن الثالث الهجري، بل ابتداء بسيبويه في القرن الثاني وانتهاء بالسكاكي، أي

مطلع القرن السابع، لم يغفل جانبا واحدا من جوانب علم اللغة الحديث كما قدمه سوسير في بداية القرن العشرين الميلادي. بل إن الكثير من التطورات الجذرية التي أدخلها التفكيكيون بقيادة دريدا فيما بعد على علم اللغة السوسيري كان هؤلاء البلاغيون العرب قد تطرقوا إليها بطريقة أو بأخرى. ليس معنى ذلك أننا هنا ندعي أن العقل العربي قد سبق العقل الأوروبي الحديث إلى تطوير مدرسة لغوية حديثة، بل معناه، للمرة المائة، أن الدراسات اللغوية العربية قدمت الكثير مما كان يمكن، لو تمت غربلته وتنقيته بعيدا عن الإحساس بدونية العقل العربي، أن يطور إلى علم لغويات عربي عصري، ربما كنا ساعتها قد سبقنا به الآخرين. صحيح أن مكونات تلك النظرية اللغوية تناثرت عبر خمسة قرون من التنظير والممارسة بحيث يتعذر أن نضع أيدينا على بلاغي عربي بعينه أو عصر بعينه لنقول إن هذا أو ذاك قدم نظرية متكاملة، كما فعل سوسير فيما بعد. لكننا نذكِّر أن ما نتحدث عنه هنا يرجع إلى القرن الثامن الميلادي تقريبا! هل نحتاج إلى التذكير بما كانت عليه حالة الفكر الأوروبي في القرن الثامن الميلادي، وحتى نهاية القرن الثالث عشر؟ وأن الرأي السابق يقبل النقض دون أن نتهم بالمبالغة أو التعصب الأعمى للتراث النقدي العربي، إذ إن عبد القاهر الجرجاني بمفرده يقدم دراسات لغوية ونقدية لا تقل أهميتها في تاريخ الفكر العربي عن أهمية ما أنتجه أي عقل غربي حديث، ودلائل الإعجاز وأسرار البلاغة يمكن دراستهما باعتبارهما مدرسة لغوية ونقدية لا تقل في تكاملها عن مدرسة سوسير في اللغويات العامة. وصحيح أننا لا نستطيع أن نقول إننا نتفق مع كل مفردات تلك النظرية اللغوية المجمعة، ولكن من الذي قال إننا يجب أن نتفق معها أصلا! يكفي أن تثير فينا الرغبة في الاختلاف لتكتسب ثقل النظرية. ثم من قال إن علم أو علوم اللغة الأوروبية الحديثة لا تعرف الاختلاف؟!

أما مثار العجب فلأننا أدرنا ظهورنا لهذا كله وهرولنا وراء المفاهيم الغربية بمصطلحاتها. لم نتوقف كثيرا إلا بغرض القراءة لتأسيس شرعية المذاهب الحداثية الغربية في أحسن الأحوال، عند تلك الأفكار العربية المتقدمة والبالغة العصرية عند العديد من البلاغيين العرب الذين عكفوا في حقيقة الأمر، بصرف النظر عن درجات الاتفاق ودرجات الاختلاف،

على تطوير نظرية لغوية عربية عريضة وثرية، وفوق هذا وذاك، تؤسس لشرعية ذلك التراث في حد ذاته بعيدا عن التبعية. كيف لم نتوقف بما فيه الكفاية عند الكلمات التالية لعبدالقاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري، أي القرن الحادي عشر الميلادي تقريبا حينما كانت أوروبا غارقة في ظلام الجهالة، قبل أن نلهث وراء مفاهيم تعدد الدلالة ولانهائية الدلالة، ومراوغة المدلول للدال في سياقاتها الغربية؟ وكلمات عبدالقاهر في أسرار البلاغة هي مثار إعجاب المؤلف وعجبه. في معرض الحديث عن وظيفة التمثيل حينما يؤدي إلى غموض مقبول، ومراوغة لا تفسد المعنى يكتب عبدالقاهر:

«إن المعنى إذا أتاك ممثلا فهو في الأكثر يتجلى لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر والهمة في طلبه. وما كان منه ألطف، كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجاجه أشد. ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف،...

فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه. ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه فما أحد يفلح في شق الصدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة. كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له»[٨٤].

هل يختلف ما يتحدث عنه عبدالقاهر هنا، منذ ما يقرب من ألف سنة، عن المفاهيم والمصطلحات البراقة التي لهث البعض وراءها لما يقرب من ربع قرن الآن، مثل تعدد الدلالة، ومراوغة المدلولات للدوال، والفراغات التي يملأها مع كل قراءة جديدة للنص الإبداعي؟ بل، هل يختلف عن المقولات الجوهرية للنقد الجديد أو التحليلي من تأكيد أهمية التجسيد في مقابل التقرير والمباشرة؟ فالمعنى الجيد، عند عبدالقاهر، ليس هو المعنى المباشر، بل ذلك المعنى الذي يحوجك أو يضطرك للتفكير فيه: المعنى الجيد هو الذي يتحدى الفهم السريع بامتناعه على القارئ أو المتلقي. وكلما عانى القارئ في طلب المعنى كان ألطف،

المعنى الجيد هو المعنى العزيز الذي لا يسمح للقراءة الساذجة أو القارئ السطحي بأن يدخل عليه، فليس كل إنسان قادرا على شق صدفة المعنى، «وليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له». **إننا لا نستطيع أن ندعي أن ما يقوله عبدالقاهر هنا يقترب من لانهائية الدلالة التي يقول بها التفكيكيون، ولكنه بالقطع يتحدث عن تعدد الدلالة، ومراوغة المدلول للدال، وهما يحتلان موقع القلب في النقد الجدي والنقد الحداثي من بعده. أليس هذا أيضا جوهر المقولة الضاربة في أعماق الدراسات اللغوية في القرن العشرين، والتي ترى أن التطور الأخير للعلامة اللغوية بالدرجة الأولى في الابتعاد المستمر عن الشفافية، حينما كانت اللغة التي منحها الله للبشر، كما يقول فوكوه، تضرب بجذورها في العلامات، ولم يكن ممكنا الفصل بين الدال والمدلول؟»** [٨٥] كيف يمكن أن يفسر القارئ غير المنبهر بإنجازات العقل الغربي رأي عبدالقاهر في الكتابة: «وإذا نظرت إليها وجدت حقيقتها ومحصول أمرها أنها إثبات المعنى أنت تعرف ذلك المعني من طريق المعقول دون طريق اللفظ. ألا ترى أنك لما نظرت إلى قولهم: هو كثير رماد القدر، وعرفت منه أنهم أرادوا أنه كثير القري والضيافة، لم تعرف ذلك من اللفظ؟» [٨٦].

لكننا بهذا نكون قد بدأنا موضوعنا من نهايته، ووصلنا إلى النتائج قبل المقدمات، تماما كما فعلنا في مرات سابقة بسبب حماسنا لتأسيس شرعية الماضي التراثي. لنعد إذن إلى المقدمات التي ستعيدنا حتما إلى نقطة البداية نفسها، حيث نناقش معظم قضايا علم اللغة الحديث ونقرأها معا في قلب الكتابات التراثية العربية.

لقد كانت ثنائية اللفظ/والمعنى من الموضوعات القليلة التي لم يستطع بلاغي واحد ألا يتوقف عندها. فقد انشغل البلاغيون والنحويون، ابتداء من سيبويه في القرن الثاني للهجرة، بالعلاقة بين اللفظ والمعنى ونوع هذه العلاقة والضوابط التي تحكمها، واللفظة في انفرادها وفي ضمها مع أخريات أو نظمها، ثم الجدل الذي لم يتوقف بين اللغة والعالم الخارجي من ناحية، واللغة والفكر من ناحية ثانية.

أول ما نتوقف عنده في ثنائية اللفظ/المعنى هو استخدام اللفظ على الحقيقة واستخدامه على المجاز، إذ إن الاستخدام الثاني المجازي للفظ هو محور اهتمامنا في الدراسات اللغوية عامة، وفي الأدب خاصة، ويعرف محمد عابد الجابري الاستخدامين في تبسيط شديد: «للفظ من جهة المعنى الذي استعمل فيه ضمن سياق معين صفتان: حقيقة ومجاز، فاللفظ يكون على

«الحقيقة» إذ دل على المعنى المتعارف عليه بالاصطلاح اللغوي، ويكون على «المجاز» إذا كانت هناك قرينة تجعله يدل على معنى آخر معناه المتعارف عليه بالاصطلاح اللغوي»[٨٧].

استخدام اللفظ على الحقيقة يعني استخدام اللفظ فيما وضع له من معنى، وتلك هي المواضعة اللغوية في أبسط تعريف لها. فاللفظ يصف موصوفا نقصده لذاته وفي ذاته دون تجاوز. وقد تكفل عبدالقاهر بتقديم تعريف عربي مبكر، أكثر تفصيلا وأكثر تحديدا من أي تعريفات ينشغل بها اللغويون المحدثون. ففي معرض تقديمه لحدي الحقيقة والمجاز «في أسرار البلاغة يعرِّف حد الحقيقة في الكلمات التالية:

«واعلم أن كل واحد من وصفي المجاز والحقيقة إذا كان الموصوف به الفرد غير حده إذا كان موصوفا به الجملة: وإنا نحدهما في المفرد: كل كلمة أريد بها ما وقعت له في وضع واضع - وإذا شئت قلت: في مواضعة - وقوعا لا يستند فيه إلى غيره فهي حقيقة ... وإن أردت أن تمتحن هذا الحد فانظر إلى قولك: «الأسد» تريد به السبع فإنك تراه يؤدي جميع شرائطه لأنك قد أردت به ما يعلم أنه وقع له في وضع واضع اللغة. وكذلك تعلم أنه غير مستند في هذا الوقوع إلى شيء غير السبع أي لا يحتاج أن يتصور له أصل أداه إلى السبع من أجل التباس بينهما وملاحظة»[٨٨].

أي أنك إذا قلت: «رأيت أسدا» وتقصد الدلالة على الحيوان الذي أصطلح على تسميته بالأسد فإن العلاقة بين لفظ الأسد والحيوان، أو بين اللفظة ومعناها، أي بين الدال والمدلول علاقة مواضعة «لأنك قد أردت به ما يعلم أنه وقع له في وضع واضع اللغة»، والمواضعة، أي استخدام الألفاظ على الحقيقة، هي لغة الإخبار ولغة العلم، حيث يهدف مرسل الرسالة إلى توصيل رسالته بالمعنى نفسه الذي تواضعت الجماعة المتحدثة للغة عليه. وهذا أيضا هو المعنى المعجمي الذي يوصف في الإنجليزية والفرنسية وفي اللغويات الحديثة بـ denotative.

أما إذا قلت: «رأيت أسدا» وكنت تقصد وصف شجاعة مقاتل، أو أن تلك هي الرسالة التي فهمها المستمع، فإن لفظ «أسد» هنا مستخدم على المجاز، فالمجاز، كما يعرفه عبدالقاهر بالدقة السابقة نفسها، هو «كل كلمة أريد بها

غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول...، وإن شئت قلت: كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعا لملاحظة ما تُجُوِّزَ بها أليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز» (٨٩).

وسوف نتوقف طويلا عند المجاز في اللغة العربية باعتباره صلب النظرية اللغوية العربية بعد قليل، ثم نتوقف عنده مرة أخرى وفي إطالة أكثر عند الحديث عن النظرية الأدبية العربية في الفصل التالي. لكننا نتوقف الآن عند ثنائية اللفظ والمعنى في البيان العربي والقضايا التي ارتبطت بها وأثارتها، وهي قضايا نتفق على أنها أيضا من المكونات الأساسية لعلم اللغة الحديث في القرن العشرين. وفي هذا نرجو القارئ أن يغفر لنا عبورنا للجسر الواحد أكثر من مرة، إذ إننا سنتعرض ولا شك لبعض القضايا التي سبقت الإشارة إليها في الركنين السابقين في قضية اللغة، وعذرنا أن التداخل المستمر من طبيعة نظرية اللغة نفسها.

لا جدال حول أن الجاحظ كان أول بلاغي أو ناقد عربي أثار جدلية اللفظ والمعنى، فهو، كما يرى شوقي ضيف، «أول من أثار مشكلة اللفظ المعنى إثارة واسعة، فقد تحدث عنها في كتبه أحاديث كثيرة. **وهو في كل شق من هذه الأحاديث يرفع من شأن اللفظ ويغض من شأن المعنى، بل إنه ليسقطه إسقاطا، فليس له فضل ولا مزية، ولا قيمة فنية.** (٩٠) [التأكيد من عندي]. وقد اخترنا أن نبدأ برأي معاصر حتى نضع أيدينا على جوهر الجدل الذي بدأه الجاحظ في القرن الثالث الهجري وظل حيا نشطا، ليس فقط طوال العصر الذهبي للبلاغة العربية، بل أثناء عصور الانحطاط التي تلت ذلك، باعتبار الجاحظ أحد أقطاب المدرسة اللفظية التي انتهت بالشعر العربي والنشاط النقدي المصاحب إلى الاهتمام بزخرف اللفظ والمحسنات أكثر من الاهتمام بالمعنى، أي أن الجاحظ، بمعنى محدود، كان مسؤولا عن بداية الانحطاط. لقد أثار الجاحظ، في تلك السنوات المبكرة، جدلا قسم البلاغيين العرب إلى معسكرين، معسكر اللفظيين الذين مهدوا في نهاية الأمر لعصور الانحطاط، ومعسكر «النظّامين»، وعلى رأسهم عبدالقاهر الجرجاني بالطبع، الذي رفض ذلك الفصل بين اللفظ والمعنى وطور نظريتها في النظم التي قالت بأن السياق اللغوي هو الذي يعطي اللفظ دلالته في ربط عربي مبكر بين شطري العلامة اللغوية. وقد شهدت الساحة

الثقافية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين ظهور مجموعة ثالثة ترى أن الجاحظ لم يكن يعني إسقاط المعنى، كما يقول أستاذنا شوقي ضيف، لكنه كان يتحدث، في ذلك المقتطف الشهير، عن أن الألفاظ ليس لها معنى منفردة، بل تكتسب معناها داخل النسق اللغوي، وبهذا يكون الجاحظ قد مهد الطريق لعبدالقاهر لتطوير نظريته في النظم فيما بعد. وإن كان ذلك التفسير لم يغلق باب الجدل إلى الآن، وهي حقيقة تشهد بها قراءة ضيف السابقة وقراءة العشماوي للكلمات نفسهافي **قضايا النقد الأدبي**.

لنحاول إعادة قراءة كلمات الجاحظ التي أثارت كل هذا الجدل لأكثر من عشرة قرون:

«والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير»(٩١).

قبل أن نناقش كلمات الجاحظ المشكلة دعونا نتوقف عند المناسبة التي قيلت فيها لتساعدنا، مع نص أو نصوص أخرى للجاحظ، في تحديد الدلالة الحقيقية لتلك الكلمات. لقد جاءت كلمات الجاحظ في أثناء مجلس استمع فيه إلى قول الشاعر:

لا تحسبن الموت موت البلى	فإنما الموت سؤال الرجال
كلاهما موت ولكن ذا	أفظع من ذاك لذل السؤال

فأبدى أحد الحضور إعجابه بالبيتين على حين رأى الجاحظ أن الرجل ليس بشاعر، ثم أضاف أن المستمع أعجب بالبيتين على أساس من معناهما فقط، ومن ثم قال قولته. هل أسقط الجاحظ، بذلك الحكم الغاضب، معنى البيتين وغض من شأنه؟ ومرة أخرى، وقبل الإجابة المتسرعة، نوسع الدائرة قليلا لنرى موقف الجاحظ في موقف مقابل. يروي الأصفهاني في كتاب الأغاني قصة مجلس حضره الجاحظ واستمع الحضور فيه إلى أرجوزة أبي العتاهية «ذات الأمثال». وحينما وصل منشد الأرجوزة إلى:

يا للشباب المرح التصابي	روائح الجنة في الشباب

فأوقفه الجاحظ قائلا: «انظر إلى قوله: روائح الجنة في الشباب، فإن له معنى كمعنى الطرب الذي لا يقدر على معرفته إلا القلوب، وتعجز عن ترجمته

الألسنة إلا بعد التطويل وإدامة التفكير. وخير المعاني ما كان القلب إلى قبوله أسرع من اللسان في وصفه» (٩٢).

هل نحن هنا أمام نموذج، قد يراه البعض صارخا، للتناقضات التي تزخر بها كتابات البلاغيين العرب؟ أما التناقضات فهي حقيقة لا يمكن إنكارها تاريخيا، فالكتابات العربية تشهد بها دون شك، وخاصة حينما تكون التناقضات داخل كتابات المؤلف نفسه. وقد نبهنا، في أكثر من موقع سابق، إلى أن تطوير نظرية لغوية ونقدية عربية، يتطلب القيام بعملية غربلة دقيقة وتنقية واعية لتراثنا اللغوي والنقدي من كثير من تناقضاته وتداخلاته قبل أن نضع أيدينا على مفردات تلك النظرية. ولكن هل نحن فعلا أمام نموذج لتناقضات الجاحظ؟ الإجابة بالإيجاب لو أننا قرأنا كلا من الموقفين السابقين للجاحظ على حدة. ولكنها قطعا بالنفي إذا قرأناهما معا، الموقف في علاقته بالموقف الآخر، أي إذا استعنا في قراءة النص الأول المشكلة بالنص الثاني بشرط أن يسمح النص الأول بتلك القراءة التي تنفي التناقض وترفضه. هل يحتمل نصنا المشكل هذه القراءة؟

إننا لا نستطيع الحكم على كلمات الجاحظ هنا بمعزل عن السياق التاريخي للقرن الثالث الهجري؛ وقد كانت أبرز مفردات ذلك السياق هي المعركة الحامية التي بلغت ذروتها في الاختلاف بين أبي تمام والبحتري ومدرستيهما في الشعر. ولسنا هنا، بالطبع، في مجال يسمح لنا بالخوض في تفاصيل تلك المعركة. ما يهمنا هنا أن التجديد كان يواجه بحائط صلد قائم على أن الشعراء القدامى لم يتركوا للمحدثين شيئا، وهو الموقف الذي دفع ابن قتيبة للسخرية من ذلك الجمود في **الشعر والشعراء** قائلا بأن الشاعر المحدث، مثلا يستطيع أن يقف على منزل عامر ويبكي عند بنيان مشيد، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافي، أو يصف البغل الذي يرحل فوق ظهره، لأن الشعراء القدامى رحلوا فوق ظهر الناقة والبعير. في ضوء ذلك الجدل الذي كان محتدما في عصر الجاحظ، وجد البيانيون العرب أنفسهم يتحركون في اتجاه الصياغة وليس المعاني التي سبقهم إليها الأولون، وهكذا أصبح معيار القيمة «هو جوهر السبك» لأن «الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير»، كما قال الجاحظ، والجاحظ هنا لا يختلف في موقفه كثيرا عن موقف الشكلية الروسية أو النقد الجديد في تركيزهما على البناء

الفني للقصيدة. بل إنه يعتبر رائدا عربيا مبكرا، بهذا المعنى، لا تختلف مقولاته عن مقولات النقد الجديد. وما حدث بعد ذلك تاريخيا، أن بعض رجال البيان والبلاغة العرب أخذوا المعنى السطحي الظاهر لمقولة الجاحظ باعتباره تركيزا على اللفظ دون المعنى، ووصلوا في ذلك بالاتجاه اللفظي إلى مبالغات عطلت أو أجلت ظهور نظرية نقدية عربية متكاملة. وقد فعل ذلك أبو هلال العسكري في **كتاب الصناعتين** معتمدا اعتمادا شبه كلي على مقولة الجاحظ بمعناها السطحي ليصل إلى النتيجة المستفزة: «وليس الشأن في إيراد المعاني، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي»، وربط القيمة بعجلة اللفظ: «فإذا كان الكلام قد جمع العذوبة والجزالة، والسهولة والرصانة، مع السلامة والنصاعة، واشتمل على الرونق والطلاوة، وسلم من حيف التأليف، وبعد عن سماجة التركيب، وورد على الفهم الثاقب، قبله ولم يرده، وعلى السمع العصيب، استوعبه ولم يمجه»[٩٣]. وتلك مبالغة يرى المؤلف أنها كانت بعيدة عن فكر الجاحظ. إن الإحالتين، إذن تكمل إحداهما الأخرى، فكلمات الجاحظ في الإحالة الأولى تتحدث عن أهمية السبك، وأن الشعر نوع من المزج والتصوير وهي كلمات لا يمكن فصلها عن مقولته الافتتاحية بأن المعاني ملقاة في الطريق، وفي الوقت نفسه، فإن الإحالة الثانية التي يوردها الأصفهاني تكمل المقولة الأولى ولا تتعارض معها أو تناقضها، لأن الجاحظ في الواقع يتحدث عن أهمية النظم، وأن اللفظة مفردة لا أهمية لمعناها.

بل إن قراءة محمد زكي العشماوي للجاحظ تعيب عليه المبالغة في العناية بالشكل، مشيرا بشكل واضح إلى النص المشكل. ففي تتبعه للفصول المختلفة لكتاب الحيوان، يخلص إلى ثلاث حقائق أبرزها:

> «ثالثا: المبالغة في العناية بالشكل. فالشعر صياغة وضرب من النسج، وجنس من التصوير. وقد تطرق الجاحظ في هذه النظرة حتى كاد الحكم على الشعر عنده أن يكون حكما على الجمال الخارجي فيه، دون النظر إلى المحتوى أو المضمون الذي كاد أن ينعدم عنده. فأصبح الشكل بذلك مقياسا للبراعة. وانتهى الجاحظ في هذا بمثل ما انتهى إليه الأصمعي الذي سئل: «من أشعر الناس»؟ فقال: من يأتي إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيرا، أو إلى الكبير فيجعله بلفظه خسيسا»[٩٤].

ومن الواضح أن العشماوي توقف طويلا عند المقولتين الأساسيتين للجاحظ كل على حدة. فـفسر «المعاني مطروحة في الطريق» باعتبارها إسقاطا للمعنى وتقليلا من شأنه، تماما كما فعل شوقي ضيف. ثم فسر مفردات «السبك» و«الصناعة» و«النسج» و«التصوير» باعتبارها مؤشرات «للمبالغة في العناية بالشكل» على حساب المضمون الذي «كاد أن ينعدم». إن الفصل بين المقولتين يعطي، بالقطع، شرعية واضحة خاصة لموقف كل من شوقي ضيف ومحمد زكي العشماوي. لكن الجمع بينهما، وعدم اعتبار الواحدة منفصلة عن الأخرى، كفيل بتقديم تفسير مختلف، له هو الآخر شرعيته الواضحة، خاصة إذا نظرنا إلى المقولتين باعتبارهما مقولة واحدة تكتسب شرعيتها الحقيقية من فكرة «الضم» أو «النظم» التي كانت البلاغة العربية في تلك الفترة تمهد لتطورها النهائي بعد ذلك بفترة وجيزة عند عبدالجبار وعبدالقاهر. وهو الرأي الذي يقول به محمد عابد الجابري الذي يرى أن التوقف عند سياق الكثير من مقاطع **البيان والتبيين** للجاحظ، خاصة تلك المقاطع التي يتحدث فيها عن اللفظ، «يدل على أنه لا يقصد اللفظ المفرد بل ما ينتظم بالألفاظ من عبارات، شعرا ونثرا؛ **الأمر الذي يجعل منه الملهم لنظرية «النظم» التي سيشيدها الجرجاني**»[٩٥] [التأكيد من عندي].

من هنا تجيء أهمية ما حققه عبدالقاهر في تطويره لنظرية النظم التي وضعت نهاية للفصل بين اللفظ والمعنى بحيث نستطيع القول إنه وضع نهاية للفصل الذي رسخه من سبقوه من البلاغيين مثل الجاحظ وابن قتيبة بين اللفظ والمعنى. وهو التوحيد الذي لابد أن يذكرنا بما سيؤكده اللغويون المحدثون من أن العلامة اللغوية بشطريها الدال والمدلول، مثل ورقة لا نستطيع فصل وجهها الأمامي عن وجهها الخلفي. وربما يستحسن هنا أن نفرق بين دالة اللفظ منفردا، التي تعني هنا مجرد الإشارة إلى شيء أو صورته في العقل، وبين قدرته على تحقيق معنى، وهو قدرة لا تأتي للفظة منفردة، بل داخل نسق أو نظم لغوي. وقد توقفنا عند نموذج، من بين عشرات النماذج التي تطالعنا في دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة، يعبر عن الوحدة التي أسسها عبدالقاهر بين الدال والمدلول، أو بين اللفظ والمعنى:

«ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبَّر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه،

كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار. فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام، أن تنظر في مجرد معناه، وكما أنا لو فضلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود تنظر في مجرد معناه، وكما أن لو فضلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود أو فصُّه أنفس، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه أن لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام»[٦٦].

إن عبدالقاهر الجرجاني هنا يضع مجموعة من المبادئ اللغوية والنقدية التي تنقله من القرن الخامس الهجري إلى قلب القرن العشرين الميلادي الذي شهد نهضة علوم اللغة من ناحية، وظهور أكبر عدد من المدارس النقدية وأكثرها تعقيدا، من ناحية ثانية. فبالإضافة إلى النقض النهائي لمبدأ الانفصال بين اللفظ والمعنى أو الدال والمدلول، وتأكيد أهمية النظم أو النسق اللغوي الذي يجري على أحكام النحو، يطور الجرجاني، وفي إسهاب ودقة بالغين، مبدأ عصريا يقول برفض الفصل بين المضمون والشكل. فهو هنا يطور ثنائيتين في حركة توازٍ رائعة. الثنائية الأولى ثنائية المادة الخام (الذهب أو الفضة) والمنتج الذي يصنَّع منها (الخاتم)، والثنائية الثانية ثنائية المعاني والمنتج النهائي (القصيدة) التي تنتج عن ترتيب هذه المعاني كما هي مرتبة في العقل في نسق لغوي ينظم المفردات اللغوية حسب قواعد النحو وأحكامه. وإذا كنا لا نستطيع أن نقول إن الخاتم هو صنعة الجوهري في فراغ، لأن تلك الصنعة قامت على تصنيع أو تحويل المادة الخام، فإننا في الوقت نفسه لا نستطيع أن نقول إن القصيدة هي النظم أو الضم، أو الشكل الفني مفرَّغا من المعنى، والأهم من ذلك، وهو ما يؤكده عبدالقاهر في إلحاح، أنك لا تستطيع إن تحكم على قيمة الخاتم على أساس المادة الخام التي صنع منها، أو حتى على أساس جودة الفضة أو ندرة الفصّ المستخدم، وحينما نحدد قيمة الخاتم على أساس جودة خاماته، فإننا بذلك لا نحكم عليه كخاتم أو منتج نهائي، بل كفضة أو ذهب، والشيء نفسه مع القصيدة، فنحن لا نستطيع أن نحدد مزية الشعر أو الكلام على أساس معناه، وحينما نفعل ذلك، «أي

حينما نفضل بيتا على بيت من أجل معناه» فإن ذلك «لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام»، بل من حيث هو معانٍ فقط، «والمعاني»، كما سبق أن قال الجاحظ، مطروحة في الطريق، يعرفها العربي والعجمي»! هل حمّلنا كلمات عبدالقاهر التي جاءت قبل القرن العشرين بما يقرب من عشرة قرون، أكثر مما تحتمل؟ الواقع أن كلمات عبدالقاهر، هنا وفي موضوعات لغوية وجمالية أخرى كثيرة، تحتمل أي قراءة عصرية أو أي اختبار حداثي وتجتازه دون عناء.

ومازلنا مع استخدام اللفظ على الحقيقة أو المواضعة اللغوية، لكن حان الوقت لكي نتحول من الطرف الأول للثنائية وهو اللفظ إلى طرفها الثاني وهو المعنى، وهذا باب يصعب إغلاقه بمجرد فتحه، سواء كنا نتحدث عن المعنى في التراث البلاغي العربي أو عن المدلول في علوم اللغويات الحديثة والمدارس النقدية التي أفرزتها، فالمتاهات التي تثيرها القضايا الخاصة بالمعنى أو المدلول تكاد تكون لا نهائية، أبسطها، بالطبع، الحديث عن المدلول باعتباره ما تدل عليه الدالة أو اللفظة، وعما إذا كان شيئا محسوسا في العالم الخارجي أو مفهوما أو فكرة أو صورة عقلية، وآخرها وأعقدها التساؤل الذي اشتركت اللغويات الحديثة، من ناحية، والفلسفتان الألمانيتان الظاهراتية والتأويلية، من ناحية ثانية، في إثارته: من الذي يسبق الآخر: العلامة اللغوية أم الوجود؟ اللغة أم العالم؟

لقد كان من الطبيعي أن يحتل التساؤل الأخير مكانة محورية في الحداثة الغربية عامة، ثم ما بعد الحداثة خاصة، بعد أن ربطت ما بعد الحداثة على وجه التحديد مصيرها بعجلة الفلسفة الألمانية في النصف الأول من القرن العشرين. كانت الفلسفة الألمانية قبل هذه المرحلة قد وصلت إلى مرحلة رفض وجود المقدس باعتباره قوة توحد العالم وتمنحه معناه في آن، وتحول العقل الغربي إلى آلهة جديدة أبرزها السلطة المرجعية للعلمية، وبعد أن فشل العلم في تفسير الوجود من ناحية، وتحقيق السعادة للبشر، من ناحية أخرى، سقط إله العلم، وتكفلت ظاهرية هوسيرل وتأويلية هايدجر وجادامر برفض أي سلطات مرجعية، داخل الإنسان أو خارجه، وخيم الشك الكامل على الفكر الغربي الذي فقد القدرة على الإحالة إلى أي سلطة مرجعية موثوقة، ولم تبق في نهاية الأمر إلا سلطة اللغة، وهكذا أصبح العالم لا وجود له إلا داخل

اللغة، أو عند أو بعد وعي الفرد به، وهذا الشك، هذه اللاشرعية، هي التي أسست شرعية فوضى الدلالة التفكيكية مع كل ما يحمل ذلك من مفارقة.

والقول بأسبقية اللغة على الوجود، من منطلق الشك الفلسفي المطلق، هو على وجه التحديد ما لا نستطيع أن نقول به، ولم تقل به البلاغة العربية، وإن كان التساؤل: «أيهما أسبق: وجود الأشياء أم اللغة؟ أو الفكر أو التعبير عنه لغويا؟» يقع في صلب تلك البلاغة القديمة المثيرة للإعجاب، صحيح أنها لا تتوصل إلى الإجابة نفسها أو الإجابات ما بعد الحداثية، وللأسباب السابق ذكرها، ولكن من قال إنها كان يجب أن تتوصل إلى الإجابات المعاصرة نفسها؟! ثم هل ينفي توصلها إلى إجابات مختلفة أن العقل العربي، منذ عشرة قرون أو يزيد، قد انشغل بالقدر نفسه بقضية تحتل مكان الصدارة في علوم اللغة والفلسفة الأوروبية الحديثة؟

وفي الوقت نفسه، فإن قراءة البلاغيين العرب بتمعن تكشف أن البعض اقترب من الإجابات المعاصرة نفسها، وإن لم يكن للأسباب الفلسفية نفسها، لكن ذلك حينما يحدث يجيء في سياقات لا تخلو من الاضطراب والتناقض بل التشوش في أحيان كثيرة، ولهذا ليس غريبا أن يقرأ بعض الباحثين العرب المعاصرين تلك الإجابة بين سطور النصوص العربية التراثية، وهي قراءات، وإن لم تستند إلى قرائن قوية، لها ما يبررها في بعض الأحيان. هكذا قرأ محمد زكي العشماوي مثلا بعض فقرات دلائل الإعجاز ليصل إلى الإجابة المعاصرة:

> «وكلنا يعلم كما أوضحنا من قبل، أن الفكرة لا تكون بالنسبة إلينا فكرة إلا إذا أمكن أن تصاغ بألفاظ، حتى لو كانت فكرة غير مسموعة، فنحن حينما نفكر حتى، ونحن نيام، إنما نفكر، بالألفاظ، وكذلك عندما تخرج الألفاظ من أفواهنا لا يمكن أن تكون مجرد أصوات لا معنى لها، وإلا كنا مجانين. وكذلك الحال في الأدب، فليس ثمة فكر سابق على التعبير الأدبي، فمتى ما نضجت التجربة والإحساس في ذات الأديب خرجت في صورة لفظية، أما قبل إخضاع الإحساس للفظ فلا شيء هناك»[٩٧].

وإذا كان رأي العشماوي السابق يقوم على قراءة دقيقة لكتابات الجرجاني، فإنه يكون رأيا بالغ الخطورة، لكنه للأسف يؤسس رأيه العصري القائل بأنه «ليس ثمة فكر سابق على التعبير الأدبي»، ثم: «أما قبل إخضاع الإحساس للفظ

فلا شيء هناك»، يؤسس ذلك الرأي على كلمات لعبدالقاهر من دلائل الإعجاز ينتهي فيها إلى: «من حيث إن الألفاظ إذا كانت أوعية للمعاني فإنها لا محالة تتبع المعاني في واقعها». لكن الجرجاني ينتهي أيضا إلى رأي يقبل أكثر من تأويل، بما في ذلك تأويل العشماوي السابق: «فأما أن تتصور في الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعاني بالنظم والترتيب، وأن يكون الفكر في النظم الذي يتواضعه البلغاء فكرا في نظم الألفاظ، أو أن تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه لأن تجيء بالألفاظ على نسقها، فباطل من الظن»[٩٨]. وقراءة المقطع الأخير على وجه التحديد يمكن أن تشير إلى الاتجاهين: أسبقية المعاني على اللغة وأسبقية اللغة، «منظومة»، على الفكر. لكن تلك مجرد ومضة قصيرة شديدة الارتباك يجب الآن نعوّل عليها كثيرا كما فعل العشماوي. وفي الوقت نفسه فإن ما يقوله العشماوي يتفق مع جوهر الفلسفتين الظاهراتية والتأويلية اللتين تريان بعدم وجود العالم الخارجي، خارج اللغة، بما في ذلك الفكر، إلا عند الوعي به أو بعده، أي داخل اللغة، كما يتفق أيضا مع مبدأ عام لا يتناقض بالضرورة مع مبادئ البلاغة العربية بصفة عامة، وهو أن التعبير اللغوي هو الكشف عن المستور بمعنى أنه عملية إظهار لغوي externalization لفكر لا ندركه إلا بعد التعبير عنه باللغة.

لكن عبدالقاهر وهو يحدد موقفه من العلاقة بين المعنى أو الفكر واللغة، يهاجم موقف اللفظيين ويرفض موقفهم القائل بأسبقية اللغة. أي أن بعض البلاغيين العرب، من اللفظيين الذين عاصروه أو سبقوه، تبنوا في الواقع موقفا يرى أن اللغة سابقة على وجود الأشياء والمعاني والأفكار. وإذا كنا لا نستطيع أن نحيل القارئ في هذا السياق إلى نصوص للفظيين أنفسهم تؤكد وجود ذلك الاتجاه مبكرا في البلاغة العربية، فإننا نحيله إلى نص لعبدالقاهر من دلائل الإعجاز، يحدد فيه موقف اللفظيين وينقضه:

> «واعلم أنك إذا فتشت أصحاب اللفظ عما في نفوسهم وجدتهم قد توهموا في الخبر أنه صفة للفظ، وأن المعنى في كونه إثباتا أنه لفظ يدل على وجود المعنى من الشيء أو فيه، وفي كونه نفيا أنه لفظ يدل على عدمه وانتفائه عن الشيء. وهو شيء قد لزمهم وسرى في عروقهم وامتزج بطباعهم... والدليل على بطلان ما اعتقدوه أنه محال أن يكون اللفظ دليلا على شيء ثم لا يحصل منه العلم بذلك الشيء، إذ لا معنى

لكون الشيء دليلا إلا إفادته إياك العلم بما هو دليل عليه. وإذا كان هذا كذلك علم منه أن ليس الأمر على ما قالوه من أن المعنى في وصفنا اللفظ بأنه خبر، أنه قد وضع لأن يدل على وجود المعنى أو عدمه»(٩٩).

إن الموقف الذي يرفضه عبدالقاهر هنا أو ينقضه موقف محدد ومفصل بشكل يؤكد أنه كان أحد محاور الجدل في عصر عبدالقاهر أو قبله بقليل، هذا التحديد والتفصيل اللذان يوردهما عبدالقاهر في نصه السابق يدل، بما لا يقبل الشك، على أن العقل العربي قد توقف هو الآخر عند جدلية اللغة/الوجود أو اللغة/العالم الخارجي. فاللفظيون الذين يتحدث عنهم عبدالقاهر يرون «أن المعنى في كونه إثباتا أنه لفظ يدل على وجود المعنى من الشيء أو فيه»، في لغة مبسطة: حيث إن اللفظيين قالوا بوجود المعاني في الألفاظ، وليست خارجها، فإن هذه الألفاظ تصبح الدليل على وجود معنى الشيء، في حالة الإثبات، وانتفاء وجوده في حالة النفي. ويعود عبدالقاهر إلى المعنى نفسه، الذي يرفضه عند اللفظيين، ليكرر موقفهم «من أن المعنى في وصفنا اللفظ بأنه خبر، أنه قد وضع لأن يدل على وجود المعنى أو عدمه». هل هناك شك في أن موقف اللفظيين الذين يرفضهم عبدالقاهر يقول بما قال به المحدثون، من فلاسفة ولغويين، من أن العالم الخارجي لا يوجد إلا في اللغة، وأنه لا وجود لهذا العالم الخارجي خارج اللغة؟

ليس معنى التوقف عند هذا المحور من محاور الجدل اللغوي أن مؤلف المرايا المقعرة يتفق مع الموقف الأوروبي الحديث أو الموقف العربي القديم القائلين، في الحالين، بوجود العالم داخل اللغة، أو أنه يتفق مع هؤلاء وهؤلاء في محاولة «رؤية العالم من خلال حية فاصوليا»، كما قيل في نقض البنيوية. ولكنه فقط يريد أن يؤكد أن العقل العربي القديم، الذي يختار البعض تجاهل إنجازاته والتقليل من شأنها، قد توقف عند أبرز محاور الجدل التي تقع في صلب أي نظرية لغوية حديثة.

وما دمنا نتحدث عن الاتفاق أو الاختلاف حول هذا الرأي أو ذاك، دعونا نتوقف في عجالة عند نقض عبدالقاهر الجرجاني المقنع لموقف اللفظيين في عصره، وهو نقض يمكن الاستفادة منه أيضا في العصر الحديث. يرتكز نقض عبدالقاهر للقول بأسبقية اللفظ على مقولة محورية، منطقية بالدرجة الأولى، كنت قد توقفت أنا شخصيا عندها في أثناء استعراض موقف ما بعد الحداثة الغربية

من ثنائية اللغة ـ الوجود في المرايا المحدبة. يقول الجرجاني: «**أنه محال أن يكون اللفظ قد نصب دليلا على شيء ثم لا يحصل منه العلم بذلك الشيء، إذ لا معنى لكون الشيء دليلا إلا إفادته إياك العلم بما هو دليل عليه**» [التأكيد من عندي]. ما يقوله عبدالقاهر، وهو منطقي بالدرجة الأولى، أنه من المستحيل أن تتفق الجماعة المتكاملة على أن تدل اللفظة على شيء لم يكن قد سبق لهذه الجماعة العلم بوجوده. فالقول بأن اللفظة هي التي تؤكد وجود الشيء من عدمه يعني، منطقيا مرة أخرى، نفي الاتفاق الاعتباطي على علاقة إشارة بين الدال والمدلول، بين صوت «شجرة» وفكرة الشجرة، وهي العلاقة التي لا توجد اللغة من دونها، «وذلك ما لا يقوله عاقل»، كما يتساءل عبدالقاهر. وبالمنطق نفسه في موقع آخر: «فكيف يتصور أن تسبق المعاني وأن تتقدمها في تصور النفس؟ إن جاز ذلك جاز أن تكون أسامي الأشياء قد وضعت قبل أن عرفت الأشياء وقبل أن كانت، وما أدري ما أقول في شيء يجر الذاهبين إليه إلى أشباه هذا من فنون المحال، ورديء الأحوال»(١٠٠).

هل معنى ذلك أننا نواجه في البلاغة العربية بموقفين متناقضين لا لقاء بينهما؟ لا شك في أن لدينا حلا توفيقيا يقارب بين الموقفين، دعونا نحدد أولا معالم موقف عبدالقاهر نفسه، ولا نكتفي بتعريف موقفه بالسلب أي الاكتفاء بتحديد «ما ليس موقفه»، كما فعل في نقضه لما ذهب إليه اللفظيون. إن عبدالقاهر يحدد معالم موقفه هو، في مقابل الموقف اللفظي، في عشرات المواضع في أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز، وفي بعض الأحيان يقوم عبدالقاهر، وهو يحدد موقفه، بتقديم الحل التوفيقي الذي أشرنا إليه، وإن كان يفعل ذلك بطريقة غير مباشرة:

> «الدلالة على الشيء هي لا محالة إعلامك السامع إياه، وليس بدليل ما أنت لا تعلم به مدلولا عليه، وإذا كان ذلك كذلك مما يعلم ببدائه المعقول أن الناس يكلم بعضهم بعضا ليعرف السامع غرض المتكلم ومقصوده، فينبغي أن ينظر إلى مقصود المخبر من خبره وما هو؟ أهو أن يُعلم السامع وجود المخبر به من المخبر عنه؟ أم أن يعلمه إثبات المعنى المخبر به للمخبر عنه؟ فإن قيل: إن المقصود إعلامه السامع وجود المعنى من المخبر عنه فإذا قال: ضرب زيد، كان مقصوده أن يعلم السامع وجود الضرب من زيد وليس الإثبات إلا إعلامه السامع وجود المعنى»(١٠١).

الواقع أن عبدالقادر في سياق تأكيد سبق الوجود على اللغة أو الشيء أو فكرته على اللفظ الذي يشير إليه أو يدل عليه، يقدم تعريفا عربيا مبكرا للغة باعتبارها أداة اتصال communication ويتحدث بمفردات عربية لا تختلف عن مفردات سوسير وياكوبسون، فبدلا من الحديث عن الرسالة والمرسل والمستقبل، وهي المفردات الحديثة في علوم اللغة والسيميائية الحديثة، يستخدم الجرجاني مفردات الخبر والمخبر والمخبر به. ثم ينتقل لإثبات موقفه المبدئي مقدما نموذجا لغويا بسيطا هو «ضرب زيد»، وهي جملة يهدف المخبر عنها، أو قائلها، إلى توصيل معناها، وهو الخبر المثبت، إلى المخبر به. وليس المقصود بأي حال من الأحوال، من وجهة نظر عبدالقاهر، تقديم دليل على حدوث فعل الضرب أو على وجود زيد، خاصة أننا لو نطقنا كل ركن من ركني الجملة على حدة، فسوف يدل على شيء هو فعل الضرب في الأول واسم شخص هو زيد في الثاني، دون أن يعني شيئا أو يقدم خبرا يتم توصيله. سيكون كل ركن منفردا، كما يردد الجرجاني مرارا، مجرد صوت. وفي جميع الأحوال فإن فعل الضرب موجود، وزيد موجود، والشجرة موجودة ولا يحتاج أيٌ منها إلى حدوث المعنى أو حضوره داخل نسق لغوي أو نظم لإثبات ذلك الوجود. كل ما في الأمر أن النسق اللغوي يقوم بتوصيل خبر إلى مستقبِل له أو مخبَرٍ به. ويستمر عبدالقاهر، بالمنطق القوي نفسه، في تأكيد أن الألفاظ في النسق اللغوي، أو «الجمل المؤلفة» تقوم بوظيفة اتصال أو إخبار، ولكنها ليست في حد ذاتها دليلا على وجود المخبر عنه أو عدم وجوده، إذ إن وجود هذه الألفاظ في حد ذاته دليل قوي على وجود مسبق للأشياء، تم الاتفاق الاعتباطي على أن تكون الألفاظ دالات عليها:

> «لا يتصور أن تفتقر المعاني في المدلول عليها بالجمل المؤلفة إلى دليل يدل عليها زائد على اللفظ، كيف **وقد أجمع العقلاء على أن العلم بمقاصد الناس في محاوراتهم علم ضرورة**. ومن ذهب مذهبا يقتضي أن لا يكون الخبر معنى في نفس المتكلم ولكن يكون وصفا للفظ من أجل دلالته على وجود المعنى من الشيء أو فيه أو انتفاء وجوده عنه، كان قد نقض منه الأصل الذي قدمناه من حيث يكون قد جعل المعنى المدلول عليه باللفظ لا يعرف إلا بدليل سوى اللفظ، **ذاك لأنا لا نعرف وجود المعنى المثبت وانتفاء المنفي باللفظ، ولكنا نعلمه بدليل يقوم لنا زائد على اللفظ**» [١٠٢] [التأكيد من عندي].

إننا نقترب من الحل التوفيقي الذي وعدنا القارئ به.

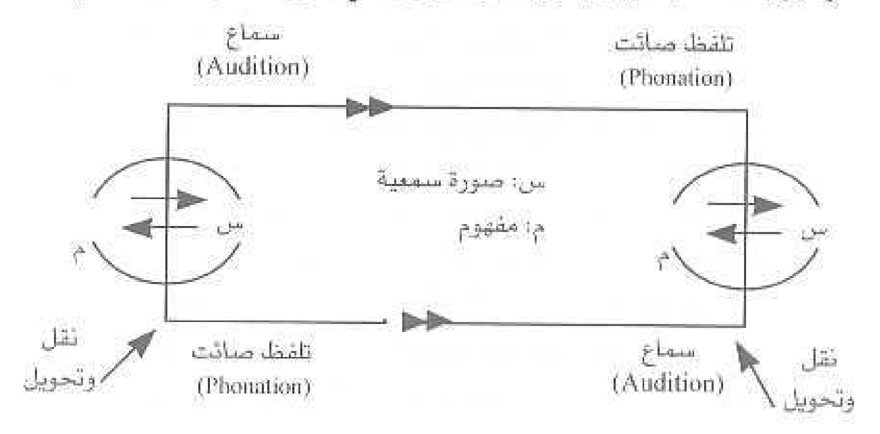
في موضعين منفصلين على الأقل، يقدم عبدالقاهر الجرجاني تفسيرا للرأي «الفاسد» الذي يقول بأن المعاني تُبّع للألفاظ وليس العكس. التفسير في رأيه أننا نؤسس لهذه العلاقة المغلوطة على سلطة الاستماع، وننظر إلى الترتيب من وجهة نظر السامع. و«اعلم»، يكتب عبدالقاهر في الموضع الأول، «أنه إن نظر ناظر في شأن المعاني والألفاظ إلى حال السامع، فإذا رأى المعاني تقع في نفسه من بعد وقوع الألفاظ في سمعه، ظن لذلك أن المعاني تُبّع للألفاظ في ترتيبها»[١٠٣]، ثم يقول في موضع آخر من دلائل الإعجاز: «وشبيه بهذا التوهم فهم أنك قد ترى أحدهم يعتبر حال السامع، فإذا رأى المعاني لا تترتب في نفسه إلا بترتيب الألفاظ في سمعه، ظن عند ذلك أن المعاني تُبّع للألفاظ، وأن الترتيب فيها مكتسب من الألفاظ ومن ترتيبها في نطق المتكلم، وهذا ظن فاسد ممن يظنه»[١٠٤]. وقد قلنا منذ البداية إن ما يفعله عبدالقاهر هنا هو محاولة إيجاد تفسير للخطأ الذي يقع فيه اللفظيون دون أن يبرره لأنه يرفضه ابتداء. «والتفسير الذي يقدمه الجرجاني له منطقه أيضا. فالمستمع الذي يتلقى رسالة: «حضر عمرو متأخرا»، يتلقى أولا، في رأي عبدالقاهر الرسالة الصوتية، أي الألفاظ متلفظا بها داخل نسق أو نظم، وهكذا، وحينما يتم تلقي وحدات الرسالة الصوتية حسب نظمها، وبعد أن يتم ترتيبها في العقل، يحدث المعنى. والخطأ الذي ارتكبه اللفظيون، ومن ساروا على منوالهم في القول بأسبقية اللفظ على معناه، أو اللغة على الوجود، في رأي عبدالقاهر، أنهم اعتمدوا سياق تلقي الرسالة الصوتية أولا، ثم تحقق المعنى ثانيا دليلا على ذلك السبق، بينما يرى عبدالقاهر أننا في تحديد الأسبقية لهذا أو ذاك، يجب أن نعتد بالمرسل وليس المستقبل، لأن النظر إلى العلاقة بين اللغة والفكر أو اللغة والوجود من منظور السامع أو المتلقي، ظن فاسد:

> «وهذا ظن فاسد ممن يظنه، فإن الاعتبار ينبغي أن يكون بحال الواضع للكلام والمؤلف له، والواجب أن ينظر إلى حال المعاني معه لا مع السامع. وإذا نظرنا علمنا أنه محال أن يكون الترتيب فيها تبعا لترتب الألفاظ ومكتسبا عنه؛ لأن ذلك يقتضي أن تكون الألفاظ سابقة للمعاني وأن تقع في نفس الإنسان أولا ثم تقع المعاني من بعدها وتالية لها بالعكس مما يعلمه كل عاقل إذا هو لم يؤخذ عن نفسه، ولم يضرب حجاب بينه وبين عقله»[١٠٥].

وحينما يتوقف عبدالقاهر عند مرسل الرسالة أو واضعها يخلص إلى أن مفردات الرسالة تبدأ داخل عقل المرسل، ويتم ترتيبها ونظمها أيضا داخل العقل قبل أن يعبر عنها بالعلامات الصوتية، فلا يتصور:

> «أن تتوخى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيبا ونظما، وأنك تتوخى الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هناك فإذا تم لك ذلك أتبعتها الألفاظ وقفوت بها آثارها، وأنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكرا في ترتيب الألفاظ بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني وتابعة لها ولاحقة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق»(١٠٦).

لكن هذه المقتطفات التي توقفنا عندها في بعض الإطالة، إلى جانب أنها تؤكد سبق الفكر أو الوجود على اللغة، إلا أنها، ودون ادعاء مدرك من جانب الجرجاني، تكمل دائرة الاتصال في المفهوم اللغوي الحديث. لقد توقف عبدالقادر عند سياق التلقي من جانب المستمع الذي يتلقى رسالة صوتية، يحولها إلى معنى، ثم توقف عند المرسل وسياقه، وكيف تبدأ الرسالة بمفهوم أو معنى يترجم إلى رسالة صوتية. وليس من الصعب، بأي حال من الأحوال أن نخلص إلى أن المستقبِل إذا أعاد إرسال الرسالة نفسها فسوف يعكس السياق؛ وهكذا يتم تبادل حتمي لدوريْ المرسِل والمستقبِل. وهذا منطق لا يختلف في كثير أو قليل عن الدائرة المغلقة closed circuit التي يقدمها سوسير بعد ذلك بما يقرب من عشرة قرون والتي صورها على النحو التالي:



«فالمرسل يبدأ بصورة ذهنية، تم الاتفاق المسبق على دلالتها بصورة عفوية، وثبتت هذه الدلالة عن طريق العرف والاستخدام، يحولها إلى صورة صوتية acoustic image عن طريق التلفظ الصائت. تصل الصورة السمعية إلى أذن المتلقي فيحولها إلى الصورة الذهنية المتفق عليها عفويا. وحين يجيء دوره للكلام يحول الصورة الذهنية إلى صورة سمعية عن طريق التلفظ الصائت، ويتلقاها المستمع بنفس الطريقة السابقة»(١٠٧).

ونصل أخيرا إلى المنطقة الوسط ليس فقط بين عبد القاهر الجرجاني واللفظيين الذين تمرد عليهم، بل بينه وبين اللغويات الحديثة. وقد سبق لنا في هذا الفصل أن أثبتنا وجود تقارب بين المقولة الحديثة بوجود العالم في اللغة أو عند وعينا به داخل اللغة وبين مقولة الجاحظ بأن «المعاني القائمة في صدور الناس المتصورة في أذهانهم... والحادثة عن فكرهم تبقى مستورة خفية، وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة، وموجودة في معنى معدومة، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه، ولا حاجة أخيه وخليطه». وتحيى هذه الأفكار، «ويتم معرفة ضمير الإنسان لصاحبه» ذكرها والإخبار عنها، أي التعبير عنها باللغة. وقد قلنا آنذاك إننا نستطيع تفسير كلمات الجاحظ بمعنى أن الأفكار والخواطر لا تدرك إلا في اللغة. ماذا عن الجاحظ والجرجاني؟ هل يتباعد موقفهما بالصورة التي يتصورها عبدالقاهر؟ الواقع إن الكلمات السابقة نفسها للجاحظ تؤكد أن تقاربهما عند ثنائية اللفظ والمعنى أكثر من تباعدهما. فالجاحظ حينما يؤكد أن الإنسان، قبل التعبير عن حاجته وما في مكنون نفسه لغويا، «لا يعرف ضمير صاحبه، ولا حاجة أخيه وخليطه» يتحدث عن اللغة كأداة اتصال، تماما كما قال عبدالقاهر. إنهما بالقطع يتفقان حول وظيفة اللغة، أي أن الجاحظ، بمعنى آخر، لا يقول بأن اللغة أو الألفاظ دليل على وجود الأفكار، بل إنها أداة نقلها وتبادلها، وهو، على وجه التحديد، ما يقول به عبدالقاهر الجرجاني.

وفي الوقت نفسه، فإن ما يقوله عبدالقاهر من أن اللغة ليست دليلا على وجود الأشياء وليست الدليل على وجود المعنى، ومن ثم سبق اللفظ على المعنى لأننا لا نستطيع أن نثبت وجود المعنى في اللفظ قبل التسليم بوجود علاقة اعتباطية بين الصوت وشيء ما أو فكرته، يمكن تطبيقه، في جزء منه

على الأقل، على مقولات الفلسفة الظاهراتية والهرمنيوطيقية عن الوجود واللغة. فالتأكيد الحداثي وما بعد الحداثي يقوم على إدراك الوجود - وجود الأشياء، وجود العالم الخارجي - عند الوعي بها داخل اللغة، وهكذا نستطيع أن نقول إن الموقف الحديث يعني، في جزء منه هو الآخر، أن اللغة ليست هي دليل وجود الأشياء والمعاني، بل أداة إدراكها.

أظن أننا توقفنا بما فيه الكفاية عند «استخدام اللفظ على الحقيقة ماذا عن استخدام اللفظ على المجاز؟

مما لا شك فيه أن علم البيان العربي لم ينشغل بقضية كما انشغل بقضية المجاز، ثم إن اللغة العربية كانت من أكثر لغات البشر انشغالا بالبيان، وخاصة فيما يتعلق بكل قضايا المجاز. وقد خص عبدالقاهر الجرجاني قضايا البيان عامة والمجاز خاصة بكتاب كامل هو أسرار البلاغة، وإن كان ذلك لا يعني أن دلائل الإعجاز لم يتعرض للقضايا نفسها، وفي استفاضة أحيانا. وقد كان تعريفه للمجاز هو نقطة الارتكاز في تاريخ البيان العربي التي انطلق منها البلاغيون والبيانيون العرب من بعده، يضيفون إليه ويعدلونه ويحورونه في جزئيات لم تمس التعريف في جوهره. وسوف يكون توقفنا عند «استخدام اللفظ على المجاز» موظفا بالدرجة الأولى لخدمة هدف هذه الدراسة، وهو إثبات وجود مكونات في تاريخ البلاغة العربية تكفي لتكوين نظرية عربية لغوية، ولهذا سنتحاشى الخوض في متاهات علم البيان العربي الذي يمثل بحرا واسعا لا أدعي أنني قادر على السباحة فيه، ثم إن هذه السباحة الطموح ستبعدنا بالقطع عن شطآن الدراسة الحالية الواضحة المعالم، ولهذا أيضا سوف يكون تركيزنا هنا، وفي الفصل التالي عن النظرية الأدبية العربية، على آليات المجاز ذات الصلة الوثيقة «باللفظ يطلق والمراد به غير ظاهره»، لأن هذا هو جوهر المجاز كما عرّفه عبدالقاهر. والتركيز على وظيفة أو وظائف المجاز كما يحددها علم البيان العربي سوف يمكننا من إقامة المقارنات بين كثير من القضايا التي انشغل بها علم اللغة الحديث، والتي أشرنا إليها من قبل، وعلى رأسها تعدد الدلالة ومراوغة المدلول للدال واللعب الحر للعلامة، وبين القضايا المماثلة التي ارتبطت بوظائف المجاز، ليس فقط في نظرية اللغة، بل في النظرية الأدبية أيضا.

هل يحتاج الأمر هنا إلى التذكير بأن «استخدام اللفظ على المجاز» هو الذي

يميز لغة الأدب عن لغة الإخبار والتقرير والعلم؟ وأننا حينما ندخل دائرة المجاز نخرج من دائرة المواضعة وشفافية اللغة؟ لا أظن أننا بحاجة إلى ذلك.

لنبدأ بتعريف المجاز كما قدمه عبدالقاهر في أكثر من موضع في **الأسرار والدلائل:**

> «وأما المجاز فكل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها بين الثاني والأول فهي مجاز، وإن شئت قلت: كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعا لملاحظة ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز»(١٠٨).

ثم يبسط الجرجاني بعد ذلك بصفحات قليلة معنى المجاز بإرجاع المصطلح إلى جذره اللغوي: «المجاز مفعل من جاز الشيء يجوزه إذا تعداه. وإذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة وصف بأنه مجاز على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولا» (١٠٩). ومرة أخرى يجد المؤلف نفسه في موقف لا يحسد عليه، فقد تكفلت عشرات، بل مئات المؤلفات التراثية والحديثة، بدراسة أدق دقائق البيان العربي، ولم يبق جانب من جوانب المجاز المختلفة لم تقم هذه الدراسات قديما وحديثا بدراسته وتوضيحه. وهكذا، فإن من السفه عبور الجسر الذي عبره البلاغيون وعلماء البيان العربي مئات المرات قديما، وعدد من النقاد العرب المحدثين الذين أغنوا المكتبة العربية بدراسات متميزة حول تراثنا اللغوي والنقدي، وعلى رأسهم محمد مندور وعز الدين إسماعيل ومحمد عابد الجابري وجابر عصفور، على سبيل المثال لا الحصر. لا يوجد جانب واحد لم تتطرق تلك الدراسات إليه. ماذا يفيدنا في السياق الحالي أن نتوقف عند تعريف التشبيه والاستعارة والكناية على سبيل المثال، أو الفارق بين الاستعارة كما يعرفها بلاغي متقدم مثل الجاحظ وبلاغي وسيط مثل الجرجاني وبلاغي متأخر مثل السكاكي؟ أو إذا كان المشبه في الاستعارة يدخل في جنس المشبه به أم أن المشبه به هو الذي يدخل في جنس المشبه؟ وإذا كان التجاوز المقصود تجوّز المشبه أو المشبه به؟ من ثم لن نحاول تحقيق ما حققه العشرات من الدارسين وبكفاءة قد لا نملكها. وسوف نكتفي بالتوقف فقط عند أهمية المجاز في النظرية اللغوية العربية القديمة، وعند أي أوجه تشابه محتملة بين

وظيفة المجاز في اللغة العربية والمفردات المماثلة في النظرية اللغوية الحديثة.

دعونا نبدأ، إذن، حيث انتهى الآخرون، ومدخلنا إلى هدفنا الذي حددناه في السطور السابقة مباشرة هو وظيفة المجاز، سواء كان كناية أو استعارة أو تشبيها. المجاز هو الآلية اللغوية والتخييلية التي تمكن المبدع من الابتعاد عن لغة التقرير والإخبار، أو استعمال اللفظ على الحقيقة، إلى لغة الإيحاء والإيماء connotation وتعدد الدلالة في النص الإبداعي. وقد حرص عبدالقاهر على تأكيد هذه الفوارق، مؤكدا أهمية اعتماد الفصاحة والبيان على الإخفاء والإيحاء، بعيدا عن المباشرة التي يصف بها لغة القدامى. أما المحدثون، في رأيه، فقد ابتعدوا عن المباشرة:

«أما البديء فهو أنك لا ترى نوعا من أنواع العلوم إلا وإذا تأملت كلام الأولين الذين علموا الناس وجدت العبارة فيه أكثر من الإشارة والتصريح أغلب من التلويح. **والأمر في علم الفصاحة بالضد من هذا فإنك إذا قرأت ما قاله العلماء فيه وجدت جله أو كله رمزا ووحيا [connotation] وكناية وتعريضا وإيماء إلى الغرض من وجه لا يفطن له إلا من غلغل الفكر وأدق النظر.** ومن يرجع من طبعه إلى ألمعية يقوى معها على الغامض ويصل بها إلى الخفي حتى كان بسلا حراما أن تتجلى معانيهم سافرة الأوجه لا نقاب لها وبادية الصفحة لا حجاب دونها وحتى كأن الإفصاح بها حرام وذكرها إلا على سبيل الكناية والتعريض غير سائغ»[١١٠] [التأكيد من عندي].

ورغم نغمة السخرية الخفيفة التي تمتزج بالكلمات الأخيرة من سطور عبدالقاهر، إلا أن موقفه الواضح والنهائي مع لغة الإيحاء والرمز والتعريض والإيماء إلى الغرض، اللغة التي تحتاج من القارئ إلى أن يغلغل الفكر ويمعن النظر، «فحرام» أن يكشف المعنى عن وجهه دون نقاب أو حجاب، بل إن حرص عبدالقاهر على استخدام لغة المجاز كآلية للإبداع بهدف البعد عن المباشرة وشفافية اللغة وتحدي قدرات القارئ أو المتلقي على الفهم عن طريق الإيحاء أو التلويح والرمز يفسر تقسيمه للمجاز إلى نوعين: الاستعارة المبتذلة والاستعارة النادرة: «اعلم أن من شأن هذه الأجناس أن تجري فيها الفضيلة وأن تتفاوت التفاوت الشديد. أفلا ترى في الاستعارة العامي المبتذل كقولنا: رأيت أسدا، ووردت بحرا، ولقيت

بدرا، والخاصّي النادر الذي لا تجده إلا في كلام الفحول، ولا يقوى عليه إلا أفراد الرجال كقوله: وسالت بأعناق المطيّ الأباطح»[111] الاستعارة المبتذلة عند الجرجاني، مثل استعارة الشجاعة للرجل، أو العلم أو الجود لآخر، أو الجمال للمرأة في قولنا: رأيت أسدا، ووردت بحرا، ولقيت بدرا، هي الاستعارة التي كادت تتحول إلى مواضعة لغوية من كثرة استخدامها، فقد حوّلت دلالات تلك الاستعارات إلى معانٍ مباشرة لكثرة ترديدها، ولم يعد المتلقي بحاجة إلى إعمال فكره أو تدقيقٍ بصره لفك شفرتها، وهكذا اقتربت من المواضعة اللغوية، أما الدلالة الخاصة النادرة التي لا يقدر عليها إلا الفحول فهي التي تفجأ المتلقي بغرابتها وندرتها - دون غموض متعمد أو مقصود - والتي تتطلب جهدا وإعمالا للعقل. وهكذا يتوقف الجرجاني عند الشطر الثاني من البيت المشهور:

«أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ... وسالت بأعناق المطي الأباطح»

ليرى فصاحة عجز بلاغيون سابقون عن إدراكها، فالصورة المركبة التي يقدمها الشطر الثاني من البيت تقدم استعارة عقلية رائعة تمتزج فيها صورة أعناق البعير مهتزة في سرعة متراتبة مع البطاح فتتحول الحركة في ذهن المتلقي إلى سيل يتهادى سريعا حثيثا في السهول مبتعدا عن منى، ويمضي لتقديم صورة أخرى مركبة مماثلة، ولا تقل عنها غرابة وجدة، ولكنها هذه المرة صورة تمتد عبر شطري البيت في

«سالت عليه شعابُ الحيّ حين دعا ... أنصارهُ بوجوه كالدنانير»

وقد استخدمنا لفظ «عقلية» أكثر من مرة في السياق السابق، في معرض الحديث عن الاستعارتين (الصورتين) الشعريتين عن قصد وعمد، لأن عبدالقاهر نفسه قسم المجاز بأنواعه المختلفة إلى لفظي وعقلي، مع تحيز واضح ومفهوم من جانبه للمجاز العقلي، مادمنا نتحدث عن الاستعارة الخاصة والنادرة التي تحتاج إلى إعمال العقل والبصيرة لفك شفراتها. والمجاز اللفظي هو «الكلمة المفردة كقولنا اليد مجاز في النعمة، والأسد مجاز في الإنسان وكل ما ليس بالسبع المعروف كان حكما أجريناه على ما جرى عليه من طريق اللغة لأنا أردنا أن المتكلم قد جاز باللفظة أصلها الذي وقعت له ابتداء في اللغة وأوقعها على غير ذلك إما تشبيها وإما لصلة وملابسة بين ما نقلها إليه وما نقلها عنه»[112]. أما المجاز

العقلي، فهو المجاز الذي لا تقدمه اللفظة منفصلة أو مفردة، بل ذلك الذي يحدده القائل داخل السياق في تعالق وحداته حسب أصول النظم وأحكام النحو، ويفك المتلقي شفرته عن طريق إعمال العقل. فالعقل هنا هو أداة تأليف الجملة أو البيت أو النص، لأن المعاني ترتب داخله أولا قبل أن يعبر عنها بعلامات لغوية منظومة، وهو أداة فهم دلالة الاستعارة أو التشبيه أو الكناية. ويعرّف عبدالقاهر المجاز العقلي كما يلي: «ومتى وصفنا بالمجاز الجملة من الكلام كان مجازا عن طريق المعقول دون اللغة وذلك أن الأوصاف اللاحقة للجمل من حيث هي جمل لا يصح ردها إلى اللغة ولا وجه لنسبتها إلى واضعها لأن التأليف هو إسناد فعل إلى اسم، أو اسم إلى اسم، وذلك شيء يحصل بقصد المتكلم»[١١٣].

المجاز العقلي إذن مقياس القيمة لأنه يبعد اللغة الإبداعية عن المباشرة ويضع المتلقي في موقف يتحدى فيه المجاز قدراته على فك شفرات الاستعارة أو الكناية، لأن المجاز لا يحقق الفصاحة «إلا أنه لم يراع ما يحضر العين، ولكن ما يستحضر العقل، ولم يعن بما تنال الرؤية بل مما تعلق الرؤية، ولم ينظر إلى الأشياء من حيث توعى فتحويها الأمكنة، بل من حيث تعيها القلوب الفطنة»[١١٤]. في ظل هذه النظرة الناضجة لطبيعة المجاز ووظيفته، لم يكن غريبا أن يرى عبدالقاهر الجرجاني جمالا و«فصاحة» في «وسالت بأعناق المطي الأباطح»، بعد أن كان بعض البلاغيين السابقين قد أدانوا الصورة الشعرية على أساس سطحيتها وعدم تقديمها الجديد. فالمجاز الجيد، كما يرى الولي محمد، «هو الطاقة الخلاقة التي ترغم الأشياء على أن تقول ما لا تبوح به في واقعيتها»[١١٥].

وما دمنا نتحدث عن العقل باعتباره صاحب القدرة على خلق المجاز أو تركيبه ثم عن فك شفراته فإن أحد أنواع الاستعارة عند عبدالقاهر هي تلك التي يتم فيها تشبيه المعقول بالمعقول، أي استعارة صفة عقلية، من المشبه به لصفة عقلية في المشبه ـ هل يحتاج الأمر إلى تذكير القارئ بأن «المعقول» عند عبدالقاهر وغيره من البلاغيين العرب يعني ما يدرك بالعقل؟ ـ وحيث إن تلك هي الاستعارة الثالثة بعد تشبيه المحسوس بالمحسوس وتشبيه المعقول بالمحسوس، فإنها أكثر تحديا بالطبع لقدرات

المبدع والمتلقي على السواء. ونطمئن القارئ هنا بأننا لسنا بصدد النكوص في وعدنا والدخول في تفاصيل حول المجاز في البيان العربي يعرفها الجميع جيدا، لكن الاستعارة الثالثة التي يذكرها عبدالقاهر تضعه فجأة في قلب القرن العشرين بكل الفورات اللغوية التي عاشها. وقد سبق أن قلنا إن أهم إنجازات سوسير مؤسس علم اللغة الغربي الحديث هو حديثه عن الكلام باعتباره وحدات لغوية يجمعها نسق تحكمه شبكة علاقات أفقية ورأسية، لكن أبرز ما قدمه عالم اللغة السويسري المؤسس هو تركيزه على أن تلك العلاقات ليست علاقات تشابه بقدر ما هي علاقات اختلاف، وكان حديثه عن الثنائيات المتعارضة binary oppositions هو محور البنيوية اللغوية ثم البنيوية الأدبية. ونعتذر عن بعض الإطالة هنا، لكن تفاصيل ما قاله سوسير عن علاقات الاختلاف تهمنا في تأسيس شرعية ما قاله عبدالقاهر وسبقه إليه في الوقت نفسه. لقد ضرب سوسير مثلين للتدليل على هذا الجزء من نظريته وهما دلالات الألوان ودلالات قطع الشطرنج والقواعد التي تحكم حركتها فوق اللوحة. فالبني مثلا لا تتحدد قيمته في ذاته، بل في اختلافه عن الأبيض والأسود والأحمر والأخضر... إلخ، أي أن دلالاته تتحدد «بما ليس هو» باختلاف، والشيء نفسه مع قطع الشطرنج، فالرخ تتحدد دلالته بما هو ليس بقية قطع اللعبة. ماذا يقول عبدالقاهر الجرجاني في هذا السياق حتى نتحمس له كل هذا الحماس؟ يكتب عبدالقاهر في أسرار البلاغة:

«وإذا كان هذا هو الطريق المهيع [الواسع] في الوضع في الشيء وترك الاعتداد به والتفضيل له والمبالغة في الاعتداد به، **فكل صفتين تضادتا ثم أريد نقص الفاضلة منهما عبر عن نقصها باسم ضدها** فجعلت الحياة العارية من فضيلة العلم والقدرة موتا والبصر والسمع - إذا لم ينتفع صاحبهما بما يسمع ويبصر فلم يفهم معنى المسموع ولم يعتبر المبصر أو يعرف حقيقته - عمى وصمما، وقيل للرجل «هو أعمى وأصم» - يراد أنه لا يستفيد شيئا مما يسمع ويبصر فكأنه لم يسمع ولم يبصر، **وسواء عبرت عن نقص الصفة بوجود ضدها أو وصفها بمجرد العدم وذلك أن في إثبات أحد الضدين وصفا للشيء ونفيا للضد الآخر لاستحالة أن يوجدا معا**

فيه، فيكون الشخص حيا ميتا معا، أصم سميعا في حالة واحدة.
فقولك في الجاهل: هو ميت، بمنزلة قولك ليس بحي، وإن الوجود في حياته بمنزلة العدم».(١١٦) [التأكيد من عندي].

إن مثل هذه الومضات النقدية التي تطالعنا بين آن وآخر، وفي تواتر لا يمكن وصفه بالندرة عند عبدالقاهر، هي التي تدفع مؤلف المرايا المقعرة إلى حماس يقترب، كما سيقول البعض، من الجنون. لقد أكدنا في إحالتنا إلى كلمات الجرجاني موقفين، سنبدأ بثانيهما: «**فقولك في الجاهل، هو ميت، بمنزلة قولك ليس بحي». هل تختلف كلمات البلاغي العربي الذي قدم تلك الكلمات في القرن الحادي عشر الميلادي، عن كلمات فرديناند دي سوسير، اللغوي السويسري، في بداية القرن العشرين؟ هل يختلف وصف الرجل بالموت بمعنى أنه ليس بحي عن وصف سوسير للبني بأنه ليس ما هو أبيض أو أصفر أو أسود... إلخ؟، أو عن وصفه للرخ في لعبة الشطرنج بأنه ليس ما هو فيل؟ أليس العمود الفقري للتضاد الثنائي أو الثنائيات المتعارضة يقوم على «أن في إثبات أحد الضدين وصفا للشيء ونفيا للآخر لاستحالة أن يوجدا معا فيه»؟** إنني على يقين من أن البعض، بدلا من التسليم بعبقرية العقل العربي المبكرة بل عصريته، سوف يقولون إن مؤلف المرايا المقعرة لم يفهم سوسير أو الجرجاني أو كليهما معا!

أما الموقف الأول الذي جاء في سطور الجرجاني وأجّلنا الحديث فيه فتعبر عنه كلمات: «فكل صفتين تضادتا ثم أريد نقص الفاضلة منهما عبر عن نقصها باسم ضدها». وهذا موقف آخر لا نملك إلا أن نقف أمامه في غير قليل من الانبهار بعبقرية العقل العربي، وليس الغربي بالطبع. دعونا نفصّل أو لنقل نبسّط مقولة عبدالقاهر حتى نقربها من ذهن القارئ، حينما نتحدث عن صفتين متضادتين فمن الواضح أننا نتحدث عن صفة حاضرة وصفة غائبة، صفة وردت في النص اللغوي وأخرى لم ترد فيه ولكننا نستدعيها بمجرد تلقي الصفة الحاضرة، فالرجل أو الشيء لا يمكن أن يوصف بالشيء ونقيضه في آن، وهذا هو جوهر الثنائيات المتضادة في علم اللغة الحديث، أي أننا نتحدث عن تحقق الدالة على المستوى الرأسي أو ما يسميه الحداثيون بالمستوى الاستبدالي. لكن ذلك ليس سبب اهتمامنا بتلك المقولة على كل حال، فاهتمامنا ينصب على «إذا أريد نقص

الفاضلة فيها عبر عن نقصها باسم ضدها». ومرة أخرى دعونا نلجأ إلى التبسيط، إذا حدث أن أدرك المتلقي للكلام أو اللغة أو الصفة «الحاضرة» أي التي وردت في النص، ناقصة، فإن إدراكه للصفة الغائبة التي لم ترد في النص سيكمل النقص في دلالة الصفة الحاضرة، كأن عمليات تحقق المعنى، «منذ ترتيبها داخل العقل»، كما قال الجرجاني مبكرا، ثم التعبير عنها صوتيا في الكلام، ثم تحويلها إلى علامات منقوشة أو مكتوبة هي سلسلة مستمرة من النقص والإكمال. بقليل، قليل جدا من التأويل الذي يحتمله النص التراثي، هل يختلف هذا المفهوم القديم عن مفهوم دريدا الذي أثار جدلا نقديا في العقدين الأخيرين من القرن العشرين، الذي افتتن به بعض كتاب ما بعد الحداثة العرب عن اللغة باعتبارها مكملا supplement يكمل شيئا ويحتاج في الوقت نفسه إلى ما يكمل نقصه؟ وهو ما شرحناه من قبل بالتفصيل في الجزء الأول من الدراسة الحالية، ولا نملك إلا أن نحيل القارئ إليه حاملا معه تساؤلنا، ربما يجد إجابة تؤيد تأويلنا واجتهادنا أو تنقضهما.

المهم أنه بصرف النظر عما إذا كانت الاستعارة من نوع تشبيه المعقول بالمعقول أو تشبيه المعقول بالمحسوس، فإن ما يهم عبدالقاهر، كما سبق أن أشرنا، هو تعليق قيمة الشعر على أصالة المجاز وخصوصيته، فالمجاز المبتذل أو المستهلك لا ينجح في رفع المعنى إلى مرحلة الخصوصية الشعرية، أما المجاز الخاص وغير المطروق فيحول المعنى العادي، بل المعنى الغفل، إلى «در في قعر بحر لابد له ممن يتكلف الغوص عليه، وممتنعا في شاهق لا يناله إلا من يتجشم الصعود إليه»[117]، بل إن أصالة المجاز وخصوصيته وجدته هي معيار المفاضلة بين قصيدة وقصيدة:

> «نعم إذا كان هذا شأنه، وههنا مكانه، وبهذا الشرط يكون إمكانه الذي يجوز أن يدعى فيه الاختصاص والسبق والتقدم والأولية وأن يُجعل فيه سلف وخلف ومفيد ومستفيد وأن يقضى بين القائلين فيه بالتفاضل والتباين وأن أحدهما أكمل من الآخر، وأن الثاني زاد على الأول أو نقص عنه وترقى إلى غاية أبعد من غايته أو انحط إلى منزلة هي دون منزلته»[118].

وعندما يتخذ عبدالقاهر من خصوصية وجدة «وجه الدلالة على الغرض» مقياسا فإنه في حقيقة الأمر يؤكد أهمية الصورة الشعرية كمعيار للجودة والمفاضلة، بل إنه، كما يرى الولي محمد، يحدد موضوع علم البيان بصورة تضعه مرة أخرى في قلب اللغويين والبلاغيين المعاصرين. موضوع علم البيان، كما يراه المعاصرون، وكما رآه عبدالقاهر قبل ذلك بمئات السنين، هو التشكيل الشعري أو الصناعة الشعرية. «وفي جميع الأحوال»، يؤكد الولي محمد، «فإن الطرفين: الجرجاني والمعاصرين يتفقان على أهم الفرضيات العامة المتعلقة بالتشكيل الشعري. إنهما يتفقان على أن الشاعر يتناول معنى غفلا، وأن هذا المعنى يخضع لعملية تشكيل أو تصوير يعطيه صفة شعر، وأن هذا المعنى، مجردا من هذا التصوير يبقى معنى نثريا، وأن هذا التصوير يعتمد أداة حاسمة هي الصورة القائمة على المشابهة وخصوصا الاستعارة»[١١٩]. تأسيسا على هذا المفهوم يتوقف عبدالقاهر عند عدد من النماذج التطبيقية التي يحفل بها أسرار البلاغة على وجه التحديد من آيات القرآن الكريم وأبيات الشعر العربي. الآية التي يتوقف عندها الجرجاني مرارا، والتي يتوقف عندها بلاغيون عرب كثيرون، هي قوله تعالى ﴿واشتعل الرأس شيبا﴾، ويقارنها بمعناها البسيط في «اشتعل شيب الرأس» و«اشتعل الشيب في الرأس». ونضيف نحن المعنى في أبسط تكويناته وهو «انتشر الشيب في شعر الرأس». ويتوقف عبدالقاهر طويلا عند مناقشة أوجه الفصاحة والبلاغة في «الصورة» الرائعة التي تقدمها الآية الكريمة.

ومن بين النماذج الشعرية العديدة التي يتوقف عندها عبدالقاهر نختار نموذجا واحدا لإيضاح أهمية التشكيل أو التصوير الشعري عن طريق المجاز وجها للدلالة على الغرض:

اليومُ يومان مُذْ غُيِّبتَ عن بصري   نفسي فداؤك ما ذنبي فاعتذرِ

أمسي وأصبح لا ألقاك واحزنا   لقد تأنق في مكروهي القدرُ

والبيان، كما يقدمهما الجرجاني، نموذج لما يستطيع المجاز الجيد أن يحققه في الشعر وللشعر، فالبيت الأول بشطريه يقدم جملتين تقريريتين مباشرتين عاديتين، بمعنى أنهما لا يقدمان معنى يلفت النظر إليه أو يوجب مجرد التوقف عنده. والشيء نفسه في الشطر الأول من البيت الثاني. ثم

فجأة يلقي علينا الشاعر بصورة استعارية فريدة وخاصة تجمع كل ما يعنيه عبدالقاهر بالخصوصية والتفرد. القدر يتصرف كإنسان يرتدي أفضل ما لديه، حتى يبدو في كامل أناقته، لا لأنه على وشك القيام بتهنئة إنسان آخر أو الاشتراك في مناسبة سعيدة، بل لأن المناسبة السعيدة مناسبته هو، فهو «يشمت» في تعاسة المحب. إن تعدد دلالة الصورة موضوع يغري بالاستمرار في الكشف عن طبقات دلالتها المتعددة، لكننا سنكتفي بإثارة الرغبة لدى القارئ فقط. لكن أجمل ما في هذه الصورة متعددة الدلالة أنها أيضا تعطي معنى لما سبقها في البيتين. إن الصورة (المجاز ـ الاستعارة)، كما يتضح من النموذجين السابقين، تثبِّت المعنى وتؤكده، من ناحية، وتحرر الكلام من قيود المواضعة وتمكنه من التلميح والتلويح والإيحاء، كما قال عبدالقاهر، من ناحية ثانية.

وهكذا نعود إلى الإيحاء والتلميح بديلا عن التقرير والتصحيح، أي إلى تعدد الدلالة ومراوغة المدلول للدال بالمصطلح الحداثي وما بعد الحداثي. ومرة أخرى نذكّر بأن مفهوم مراوغة المدلول للدلالة بمعنى تعدد الدالة الدقيق لم يكن غريبا على الإطلاق على علم البيان العربي والبلاغيين العرب مادمنا نتحرك داخل سياق التمييز بين لغة التقرير والإخبار ولغة العلم ولغة الأدب، دون أن يعني ذلك لانهائية الدلالة الذي نتخذ منه موقفا نقضيا صريحا حددناه في إسهاب في المرايا المحدبة باعتباره التسليم النهائي بموت النص ـ ونحن لا نسلم بذلك ـ ثم باعتباره فوضى التفسير التي وصلت إليها مدارس ما بعد الحداثة النقدية. ولهذا يمكن ان نتفق إلى حد ما مع تعميم محمد مفتاح، اقتفاء لآثار ميشيل ريفاتير، بأن الأدب، خاصة الشعر، «لعب لغوي»، إذا كان يقصد بذلك قدرة اللغة الأدبية على الإيحاء وتعدد الدلالة خارج قيود المواضعة. لكنه للأسف ـ وهنا نختلف معه بالقطع ـ يمضي ليؤكد أن «اللعب الاضطراري أو الاختياري إذن هو صميم العملية اللغوية بعامة، والأدبية بخاصة، والشعر بكيفية أخص»[١٢٠]، لأن ذلك التأكيد على «اللعب اللغوي» باعتباره صميم العملية اللغوية، هو المدخل الأول لفوضى لانهائية الدلالة.

لكن الثابت أن علم البيان العربي توقف كثيرا عند تعدد الدلالة، من ناحية ووضع القواعد والضوابط التي تحول دون تطورها إلى فوضى لانهائية

الدلالة، من ناحية ثانية. وفي هذا سوف نتوقف عند محطات ثلاث أساسية هي محطات الجرجاني والسكاكي والقرطاجني.

إن الريادة الحقيقية لعبدالقاهر الجرجاني تتمثل في جانب كبير منها في تقديمه المبكر لمصطلح مألوف في الدراسات اللغوية والأدبية في القرن العشرين وهو معنى المعنى، وفي الوقت نفسه فقد كان الجرجاني أيضا محددا وصريحا في وضع ضوابط سلسلة التدليل حتى لا تتحول إلى فوضى اللانهائية. في مرحلة مبكرة من دلائل الإعجاز، وفي سياق تعريف الكناية، يحدد الجرجاني الطاقة الكامنة في لغة الشعر والإبداع المتمثلة في تحقيق تعدد الدلالة: «والمراد بالكناية ههنا»، يكتب عبدالقاهر، «أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه، مثال ذلك قولهم: «هو طويل النجاد» و«كثير رماد القدر» يعنون كثير القرى»[١٢١]، ثم يتوقف في إطالة فيما بعد عند نموذج النماذج عنده وهو «كثير رماد القدر»، ونتوقف نحن أيضا معه لنعرف ما يقصده مرة أخرى باستخدام اللفظ على الحقيقة، واستخدام اللفظ على المجاز باعتباره المدخل إلى معنى المعنى وتعدد الدلالة، بل الإيحاء بمراوغة المدلول وتحوله أكثر من مرة إلى دال يشير إلى مدلول جديد:

> «ألا ترى أنك لما نظرت إلى قولهم: هو كثير رماد القدر، وعرفت منهم أنهم أرادوا أنه كثير القرى والضيافة، لم تعرف ذلك من اللفظ ولكنك عرفته بأن رجعت إلى نفسك فقلت: إنه كلام قد جاء عنهم في المدح ولا معنى للمدح بكثرة الرماد، فليس إلا أنهم أرادوا أن يدلوا بكثرة الرماد على أنه تنصب له القدور الكثيرة ويطبخ فيها للقرى والضيافة، وذلك أنه إذا كثر الطبخ في القدور كثر إحراق الحطب تحتها، وإذا كثر إحراق الحطب كثر الرماد لا محالة، وهكذا السبيل في كل ما كان كناية»[١٢٢].

فلنفصّل الخطوات التي مرت بها عملية تحقيق معنى المعنى في النماذج عند عبدالقاهر، وفي ذلك لن نفعل أكثر من إعادة ترتيب ما قاله الجرجاني وملء بعض الفجوات بخطوات يحتملها النص. وفي ذلك أيضا سوف نبين الفارق بين الدلالة أو المعنى حينما تحققه المواضعة اللغوية

للنموذج، حيث يصل إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، كما يقول الجرجاني، تماما كما في «خرج زيد» ومعنى المعنى الذي نصل إليه خارج قيد المواضعة. حينما نقول في وصف أعرابي «إنه كثير رماد القدر»، فإن الصورة الأولى التي يجب أن تترتب على تلقي الرسالة الصوتية هي مجرد صورة لرجل موقده أو كانونه مليء بالرماد، وإذا توقفنا عند تلك الدلالة، فقد يعني ذلك أشياء ترتبط بالدلالة الوضعية إلى حد ما، بعيدا عن الكناية، مثل كثرة الرماد تعني أنهم يحرقون حطبا كثيرا في تلك المواقد تحت القدور، وقد تعني أيضا، وبالقدر نفسه، أن الزوجة مهملة فهي لا تقوم بتنظيف الموقد مما يؤدي إلى تراكم الرماد تحت القدر، وقد تعني أيضا، في غرض أو سياق مختلف، أن تلك الزوجة مسرفة فهي تستهلك حطبا كثيرا، وقد تعني أن عملية الطبخ أو إعداد الطعام لا تتوقف مما لا يتيح للمرأة وقتا لتنظيف الرماد والتخلص منه، وهي بالقطع تعني أن هذه الأسرة تقوم بإعداد الطعام كثيرا، وبصورة لا تكاد تتوقف، وهكذا تعني أيضا أن ضيوف ذلك الرجل كثيرون! بعد القراءة الأولى؛ القراءة التي جاءت على حقيقة ما وضعت الألفاظ من أجله، تبدأ عمليات تدليل يتضح منها الآتي: أولا، الابتعاد المستمر عن قراءة المواضعة. ثانيا، كلها قراءات يتحول مدلول كل قراءة منها إلى دال على مدلول آخر هو القراءة التالية. ثالثا، جميع هذه القراءات، باستثناء القراءة الأخيرة، لا أهمية لها. رابعا، بالقراءة الأخيرة فقط نكون قد قطعنا شوط الابتعاد عن استخدام اللفظ على الحقيقة حتى نهايته ووصلنا إلى القراءة المجازية. خامسا، القراءة الأولى، قراءة المواضعة، هي المعنى، والقراءة الأخيرة، هي معنى المعنى الذي يسميه عبدالقاهر بشكل صريح ومحدد. ولا يترك عبدالقاهر، في هذا السياق، مجالا للشك حول ما يعنيه، وهو تحول المدلول إلى دال، ونحن حينما نقول ذلك نؤكد أنه على الرغم من أن عبدالقاهر لا يستخدم هذا التعبير الحديث - الحداثي، فإن المفهوم واحد إلى حد التطابق، ثم إنه لا يفتح الباب على الإطلاق أمام لانهائية تحول المدلول إلى دال. كما يقول أصحاب التأويل والتلقي والتفكيك. وكلمات عبدالقاهر الجرجاني حول تطابق المفهومين لا تترك مجالا للشك: «فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذي

يوجبه ظاهره [وهنا يتحدد المدلول الأول] ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانيا هو غرضك [وبهذا يكون المدلول الأول قد تحول إلى دال] كمعرفتك من كثير رماد القدر أنه مضياف»(١٢٣).

إن المفهوم الحديث أو الحداثي لمراوغة المدلول للدال لا يعدو أن يكون صياغة براقة لمفهوم وظيفة اللغة في استخدامها على المجاز، والجرجاني لا يكل، سواء في أسرار البلاغة أو دلائل الإعجاز، في تأكيد أهمية غوص المتلقي في بحر اللغة ليخرج منه بلآلئ المعاني. فالمعنى البليغ هو ذلك المعنى الذي يمثل عملية تحد مستمر للمتلقي بسبب امتناعه وتحجبه:

> «إن المعنى إذا أتاك ممثلا فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر والهمة في طلبه وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر وإباؤه أظهر واحتجاجه أشد.
>
> ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجد وألطف، وكانت أفن وأشغف»(١٢٤).

كتبنا منذ قليل أن علم البيان العربي حينما اهتم في تلك الفترة المبكرة بقضية تعدد الدلالة، وضع في الوقت نفسه القواعد التي تحول دون تطورها إلى فوضى لانهائية الدلالة. وقد كان عبدالقاهر الجرجاني من بين رجال البيان العربي الذين حرصوا على تحديد تلك القواعد أو الضوابط، خاصة أنه اتخذ موقفا معارضا لمذهب أبي تمام في كتابة الشعر في تكلُّفه صياغة المعنى وتعقيده وإبهامه. كان شرط عبدالقاهر الأول في تبني المجاز آلية في التعبير والصياغة الشعرية أن يكون المعنى الذي تقدمه القصيدة والتي تحتاج إلى إعمال العقل وتحريك الخاطر في فك شفراتها أن يكون أولا معنى يستحق عناء تتبع الدلالة: «هذا - وإنما يزيد الطلب فرحا بالمعنى وأنسا به وسرورا بالوقوف عليه إذا كان لذلك أهلا. فأما إذا كنت معه كالغائص في البحر يحتمل المشقة العظيمة، ويخاطر بالروح، ثم يخرج الخرز، فالأمر بالضد مما بدأت به. ولذلك كان أحق أصناف التعقيد لذم ما يتعبك ثم لا يجدي عليك، ويؤرقك ثم لا يروق لك»(١٢٥). ويقدم الجرجاني بيت شعر كنموذج للمعنى الذي يرهقك الحصول عليه ثم تكتشف في نهاية الأمر أنه لم يكن يستحق كل ذلك

العناء، أي أن جهدك كان أكثر مما تستحق النتيجة: «وإنما ذم هذا الجنس لأنه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله وكدك بسوء الدلالة وأودع المعنى لك في قالب غير مستو ولا مملس، بل خشن مضرس، حتى إذا أردت إخراجه منه عسر عليك وإذا خرج، خرج مشوه الصورة ناقص الحسن»[١٢٦]. وما يقوله الجرجاني في حقيقة الأمر درس كنا نتمنى أن يعرفه أو يعيه بعض شعرائنا، وحتى نقادنا، الذين فهموا الحداثة باعتبارها تعمد الغموض والإبهام من أجل الغموض والإبهام.

فإذا انتقلنا إلى موقف بلاغي عربي متأخر مثل السكاكي (سراج الدين يوسف بن أبي بكر السكاكي ـ ٦٢٦هـ) من البيان وجدنا أن موقفه من الحقيقة والمجاز لا يختلف في جوهره عن موقف عبدالقاهر، فتعريفه لاستخدام اللفظ على الحقيقة يتفق مع تعريف عبدالقاهر القائل إنه استخدام اللفظ فيما وضع له، وهو نفسه ما يقوله السكاكي: «الحقيقة هي الكلمة المستعملة فيما هي موضوعة له من غير تأويل في الوضع»، ثم يؤكد المعنى نفسه مكررا ألفاظ الجرجاني نفسها: «الحقيقة هي الكلمة المستعملة فيما تدل عليه بنفسها دلالة ظاهرة». أما بالنسبة لاستخدام اللفظ على المجاز، فهو أيضا يتفق مع الجرجاني في أن الدلالة المجازية هي دلالة عقلية يتم التوصل إليها عن طريق القرائن اللفظية داخل النظام أو النسق اللغوي، فبينما يقوم الاستخدام على الحقيقة على المعنى المعجمي للفظ، دون قرينة لفظية، يعتمد الاستخدام المجازي على القرائن اللفظية داخل النص. من ثم فإن «إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة، بالزيادة في وضوح الدلالة عليه وبالنقصان»، حسب تعريفه لعلم البيان»، إنما يكون في الدلالات العقلية، مثل أن يكون لشيء تعلق بآخر ولثان ولثالث. فإذا أريد التوصل بواحد منها إلى المتعلق به، فمتى تعاونت تلك الثلاثة في وضوح التعلق وخصائصه صح في طريق إفادته إلى الوضوح والخفاء»[١٢٨].

إن الاختلافات بين مفهومي استخدام اللفظ على الحقيقة واستخدام اللفظ على المجاز عند السكاكي وعبدالقاهر اختلافات هامشية لا تتعدى الجزئيات في معظم الأحيان، وعلى الرغم من ذلك يبقى فارق جوهري بين الاثنين في منهج الفكر، فالسكاكي ينتمي إلى القرن السابع الهجري، أي

إلى فترة كان تأثير الفكر والمنطق اليونانيين أقوى من أن يكتفي في شؤونه بالحدس والتخمين، وإذا كان هناك شبه إجماع على أن عبدالقاهر قد استبدل النحو وتعليق اللفظ على اللفظ بالمنطق الأرسطي، فإن السكاكي تخطى هذه المرحلة واعتمد على مفردات المنطق الأرسطي في طريقة تفكيره وإثباته أو نقضه للأمور، وقد كان تأثره بالاستدلال المنطقي كبيرا إلى درجة أنه أفرد للمنطق مبحثا مستقلا في مفتاح العلوم. وهكذا يحلل السكاكي نماذج التشبيه والاستعارة والكناية باعتبارها أمثلة للقياس المنطقي وهو ما يسمى في المنطق باسم القياس المضمر أو المقتضب. ولابد أن نذكر هنا أن هذا التقنين الدقيق والالتزام بالقواعد التي تفرض أحيانا من ميادين غريبة على اللغة والبلاغة العربيتين كانت نقطة بداية عصر الانحدار في تاريخ البلاغة العربية.

وسوف نتوقف بالقطع عند حازم القرطاجني وآرائه في التصوير والمحاكاة والتخييل في الفصل القادم من هذه الدراسة، إذ إن أفكار هذا البلاغي العربي المتأخر تستحق التوقف عندها في بعض الأناة في سياق حديثنا عن مفردات النظرية الجمالية العربية. يكفينا مؤقتا التوقف السريع عند مفهوم المعاني الأول والمعاني الثواني عند حازم ثم مفهوم «بناء الاستعارة المركبة» و«ترادف المحاكاة» الذي يقول جابر عصفور في دراسته التراثية القيمة مفهوم الشعر إن حازم طور بهما مفاهيم سبقه إليها بلاغيون عرب. مفهوم «ترادف المحاكاة»، مثلا أصّله قدامة بن جعفر في القرن الرابع الهجري. وإن كان عصفور في الحقيقة لم يشر إلى أن ترادف المحاكاة كما شرحه القرطاجني في منهاج البلغاء، وكما أصله قدامة من قبله، لا يبتعد عن سلم أفلاطون المشهور لتدرج عملية المحاكاة، صعودا من الفن إلى الأشياء من حولنا ثم إلى عالم المثل الذي يحتوي الحقائق، ومن ثم خلص أفلاطون إلى حكمه المشهور بكذب الشعر وزيفه باعتباره محاكاة لمحاكاة الحقيقة. والسلم الأفلاطوني هنا لابد من أن يذكرنا بحديث حازم عن الدمية وانعكاسها في المرآة والمرآة التي يفترض أن المحاكاتين فوق سلم التخييل الشعري، تمثلانها. وإن كان سياق حازم وهدفه هنا يختلف عن السياق الأفلاطوني والنتيجة التي توصل إليها المفكر الإغريقي بنفي الشاعر من جمهوريته الفاضلة. أما

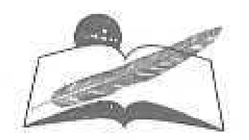
مفهوم «بناء الاستعارة المركبة» ومازلنا مع جابر عصفور، فقد أصله ابن سنان في القرن الخامس الهجري. والاستعارة المركبة، في جزء غير يسير منها، هي ما يهمنا الآن ونحن نتحدث عن المعنى بالمواضعة، والذي يمكن وصفه بأي من المصطلحات التي استخدمناها حتى الآن دون عناء: «استخدام اللفظ على الحقيقة» أو «المعنى» أو «المعنى الأول» ثم عن «استخدام اللفظ على المجاز» أي «معنى المعنى» أو المعنى الثاني. ويهمنا، في هذا الموقف، ما يعنيه حديث القرطاجني عن الاستعارة المركبة من تعدد الدلالة:

«والمعاني الشعرية فيها **ما يكون مقصودا في نفسه** بحسب غرض الشعر ومعتمدا إيراده، ومنها ما ليس بمعتمد إيراده ولكن يورد على أن يحاكي به ما اعتمد من ذلك أو **يحال به** عليه أو غير ذلك. ولنسم المعاني التي تكون من الكلام ونفس وغرض الشعر المعاني الأول، ولنسم المعاني التي ليست من الكلام ونفس الغرض ولكنها **أمثلة لتلك واستدلالات عليها أو غير ذلك لا موجب لإيرادها في الكلام غير محاكاة المعاني الأول بها أو ملاحظة وجه يجمع بينهما على بعض الهيئات التي تتلاقى عليه المعاني ويصار من بعضها إلى بعض** المعاني الثواني فتكون معاني الشعر منقسمة إلى أوائل وثوان»(١٢٩) [التأكيد من عندي].

وهكذا نستطيع أن نمد خطا واضحا من الجرجاني، بل من قدامة، إلى القرطاجني مرورا بابن سنان وعبدالقاهر والسكاكي يطور ويعمق ويعدل من وظيفة المجاز في البيان العربي، خاصة التشبيه والاستعارة والكناية، وهو خط لا نستطيع أن نقول إنه لم يعد إلى الظهور في الدراسات اللغوية الحديثة منذ بداية القرن العشرين، بعد فترة انقطاع بدأت قبلنا بأجيال، ثم قام جيلنا بتأكيد تلك القطيعة وتعميقها.

وبعد إن تتبع الخيوط بعد تحديدها والتعرف عليها هو ما حاولنا تحقيقه في هذا الجزء من الدراسة. لم ندع أننا سنقدم دراسة تراثية شاملة لأعلام البلاغة العربية، أو حتى دراسة شاملة لعلم واحد من الأعلام. وحينما توقفنا في إطالة واضحة عند عبدالقاهر الجرجاني، لم

نفعل ذلك بهدف تقديم دراسة لبلاغة عبدالقاهر. كنا دائما نبحث عن خيوط أساسية ونحاول تتبعها في علوم البيان والمعاني العربية التراثية، ثم امتداداتها - ولنقل مثيلاتها - في الدراسات اللغوية والأدبية في العصر الحديث. وفي ذلك تجاهلنا الكثير في الفكر البلاغي العربي، وغضضنا الطرف عن كثير من التناقضات. وفي تتبع تلك الخيوط البارزة حاولنا إثبات ثراء البلاغة العربية بدرجة تكفي لتحديد معالم نظرية لغوية عربية تعاملت مع القضايا التي شغلت لغويي القرن العشرين. وكان التعامل مع هذه القضايا في التراث العربي لا تعوزه البصيرة والعصرنة في أحيان كثيرة، هذا من ناحية. ومن ناحية ثانية، فإن هدفنا الثاني كان محاولة إثبات أن تلك الخيوط البارزة والأساسية، كان يمكن لنا، لو أننا لم نختر القطيعة المعرفية مع التراث، تطويرها إلى نظرية لغوية عربية، أو علم لغويات عربي متكامل وناضج.



2 النظرية الأدبية العربية

أولا: هل أفرز العقل العربي، في أثناء العصر الذهبي للبلاغة العربية، نظرية أدبية؟

لقد توقفت طويلا أمام اختيار عنوان الفصل الحالي من الدراسة. فكرت في البداية في إعطاء الفصل عنوان «النظرية النقدية العربية»، خاصة أن ذلك هو الاتجاه الذي تشير إليه فصول الدراسة منذ البداية، بل إنني بالفعل استخدمت مصطلح «النظرية النقدية» أكثر من مرة في سياق الحديث عن النظرية اللغوية. لكن النظرية النقدية مصطلح يعلي من شأن النقد على الأدب، ويوحي بأن النظرية نشأت من فراغ، وكان التنظير سبق الإبداع في المشهد الثقافي العربي، وهذا غير صحيح، بالنسبة للثقافة العربية أو أي ثقافة أخرى. ناهيك عن أن «النظرية» كمصطلح في حد ذاته قد اكتسبت منذ النصف الثاني من القرن العشرين سمعة غير طيبة بعد ارتباطه بالحداثة وما بعدها. وأذكر القارئ هنا بالرسم الساخر عن النظرية والمنظرين الذي أحلنا إليه في الجزء الأول.

«إن ما أنتجه العقل العربي عن الطبيعة الإبداعية للأدب، وبرغم كل ذلك الانشغال الواضح بالشكر اليوناني في الشعر والخطابة والمنطق، تخطى بمراحل كثيرة كل ما كتبه أرسطو حول الطبيعة الإبداعية للمحاكاة وبصورة تجعل من الظلم البين إرجاع إنجازات البلاغة العربية إلى التأثير الأرسطي».

المؤلف

والمتابع لحركة التراث الأدبي والنقدي العربي يعرف جيدا أن النشاط البلاغي النقدي ازدهر بعد أن انتهى العصر الذهبي للشعر العربي. وفكرت أيضا في النظرية الجمالية العربية كاختيار ثانٍ. وسرعان ما صرفت النظر عن ذلك الاختيار لأن الدراسة الجمالية تركز على دراسة النص من داخله بالدرجة الأولى مما أكسبها، خطأ، في العالم العربي على الأقل، سمعة سيئة لفترة طويلة خاصة بين دعاة الواقعية الاشتراكية الذين ربطوا بين الدراسة الجمالية ومذهب الفن للفن الذي قالوا إنه يعني الفصل بين الأدب والقوى الاجتماعية والاقتصادية التي تسهم في إنتاجه. ثم إن الرقعة التي أطمح الى تغطيتها ستكون أوسع بكثير من الدراسة النصية.

ولم يبق إلا التفكير في مظلة أوسع، مظلة تتسع للدراسة النصية الجمالية ودراسة اللغة الأدبية، وظروف إنتاج النص، والآراء المختلفة حول أدبية الأدب. ولم أجد أمامي إلا التفكير في نظرية للشعر العربي أو حتى علم الشعر بما تحمله اللفظة الإنجليزية التي افتتن بها الحداثيون وما بعد الحداثيين العرب لسنوات الآن وهي Poetics. وحيث إنني، كما أشرت في الجزء الأول، لست من المنبهرين بالمصطلح الغربي في ترجمته الحرفية «بوطيقا الشعر»، وإنني أتخذ موقفا به الكثير من الحذر من استخدام مصطلح «علم» في وصف الشعر، فقد اخترت المصطلح الواسع الذي يعبر عن مناطق التداخل بين كل هذه الاختيارات غير المريحة. من هنا كان عنوان الفصل الحالي: «**النظرية الأدبية العربية**».

في الحديث عن نظرية أدبية عربية نواجه أول ما نواجه بأزمة مصطلح حادة، لا ترجع إلى فقر في المصطلح الأدبي أو اللغوي أو ندرته، بل تعدده وتخمة الساحة به من ناحية، وإلى التداخل الواضح بين بعض المصطلحات «المفاتيح» أو الجوهرية من ناحية ثانية. وقد استطعنا حتى الآن تحاشي هذا التداخل الذي يصل في أحيان كثيرة إلى حد الفوضى والإرباك باستخدام مصطلح «البلاغة» في حرية واضحة لم يكن مؤلف المرايا المقعرة في الواقع أول من مارسها. فقد كنا نستخدم «البلاغة» في سياقات لغوية وأدبية أحيانا أخرى، وهو ما فعله عدد غير قليل من المحدثين والقدماء على السواء. فأحمد مطلوب، مثلا، يكتب في **مجلة المجمع العلمي العراقي** في سياق تعريفه للنقد العربي الذي ينظر إليه باعتباره مجموعة «قواعد بلاغية لا يمكن معرفة الأحكام النقدية إلا من خلال أصولها»[1]، ثم يخلص، بناء على ذلك

المزج بين النقد والبلاغة، إلى رفض الفصل بين النقد والبلاغة وحصر التحليل بالجملة أوالعبارة. وعلى هذا الأساس. كما يقول مطلوب، فقد حلت البلاغة محل النقد، على أساس أنهما يمارسان نشاطا مشتركا هو التحليل: النقد يحلل النص والبلاغة تحلل العبارة. وسوف نتوقف فيما بعد عند العلاقة بين التحليل اللغوي والتحليل الفني أو النقدي للنص. أما محمد زكي العشماوي، ففي سياق تحديده لأهداف الدراسة التي يقدمها في قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث. يؤكد الآتي:

«سادسا: ألا نفصل بين مفهوم النقد والبلاغة، ولا بين وظيفتهما، أو أهدافهما وقيمتهما في الحياة: فالبلاغة كالنقد من أهم وأخطر الدروس في حياتنا الفنية والأدبية. وهي، كالنقد، وسيلتنا في إدراك ما في الأدب من قيم، وما فيه من حقائق. وهي وسيلتنا في الكشف عن ذوق الأمة وتجاربها وخبراتها. كما أنها السبيل إلى إرضاء حاجات الناس العاطفية والروحية، وهي، فوق هذا كله، طريقنا الوحيد لتبصير الأدباء والشعراء بالصالح فيقتفونه، وتحذيرهم من الفاسد فيجتنبونه»[٢].

وقد توقف جابر عصفور في دراسته القيمة عن **مفهوم الشعر** طويلا عند تعريف البلاغة وكيف اختلف تعريفها، مثلا، عند حازم الذي ينظر إليها بمعنى «نقد» عنه عند السكاكي. هذه فقط مجرد نماذج من بين عشرات النماذج التي تتداخل فيها مفاهيم البلاغة والنقد، بل حتى مفاهيم علمَي البيان والمعاني، جناحي البلاغة العربية. وحيث إننا لا نهدف في الدراسة الحالية إلى التوقف في عجالة أو إطالة عند تلك المصطلحات البلاغية والنقدية، لأنها ليست موضوع اهتمامنا من ناحية، ولأننا لن نستطيع أن نضيف شيئا للدراسات التراثية المتميزة الذي شهدها النصف الثاني من القرن العشرين، والتي قام بها بعض النقاد الكبار فسوف نتوقف فقط عند محاولة تحديد مكونات النظرية الأدبية العربية، أو على الأقل، سوف نتتبع الخيوط الرئيسية، في ظهورها وانقطاعها، التي يمكن أن تجدل معا ضفيرة نظرية أدبية، والتي كان من الممكن أن تطور هي الأخرى إلى نظرية أدبية عربية متكاملة لو لم نختر القطيعة مع التراث العربي. وهنا أيضا، سوف نعيد قراءة التراث العربي في حضور خلفية معاصرة، تماما كما فعلنا مع النظرية اللغوية.

في حديثنا عن نظرية الأدب العربي، إذن، سوف نحاول تحديد أركان النظرية وآلياتها، انطلاقا من وجود أدب أو حركة إبداع أدبي نشطة ممثلة في العصر الذهبي للشعر العربي، تعامل معها البلاغيون والنقاد العرب. التعامل مع الأدب يعني ببساطة،أن هؤلاء البلاغيين والنقاد **كانت لديهم نظرة خاصة بهم عن ماهية الشعر - بوصفه النوع الأدبي الغالب آنذاك - ووظيفته طوروا في ضوئها آليات للتعامل مع النص**. وهذا أبسط تعريف يمكن أن نقدمه لنظرية الأدب التي سنتعامل معها في المرحلة الحالية من الدراسة. أي أننا سنحاول تعريف الشعر وتحديد وظيفته وآليات التعامل مع النصوص الشعرية الفردية، من تفسير وتحليل وتأويل. هذه المفردات مجتمعة هي ما أسميه الأركان النظرية والتطبيقية للنظرية الأدبية العربية. وفي هذا سنتوقف طويلا عند هذه الأركان من الزوايا الثلاث المعروفة: وهي زاوية الإنشاء، وزاوية التلقي - ولا نقصد التلقي هنا بمعناه الحداثي أو ما بعد الحداثي - وأخيرا من زاوية المنطقة الوسط وهي النص الشعري أو الأدبي. وهكذا سنقدم خارطة مفصلة بقدر الإمكان للنظرية الأدبية في التراث العربي القديم تضم كل مفردات أي بوطيقا أو نظرية شعر حديثة، مثل الشعر أو الأدب بين المحاكاة والإبداع، الطبع والصنعة (الموهبة والتقليد)، العلاقة بين الأدب والواقع، علاقة الشاعر بالقوى الاجتماعية المحيطة، وعلاقة النص بمنشئه من ناحية ومتلقيه من ناحية ثانية، ومفاهيم الخيال والمخيلة، والتخيل والتخييل، وعلاقة الأدب بالغايات الجمالية والأخلاقية والعملية، ووظيفة النقد، وآليات تحقق الدلالة، والشكل والمضمون والسرقات الأدبية (التناص). باختصار، لا توجد مشكلة نقدية توقفت عندها نظرية/نظريات الأدب الحديثة لم يتوقف عندها العقل العربي منظرا وممارسا. وهذا على وجه التحديد هو ما نقصده بالخلفية الدائمة الحضور للمذاهب الأدبية والنقدية الحديثة والمعاصرة التي سندرس النقد التراثي العربي في ضوئها.

ليس معنى ثنائية الأمامية والخلفية أننا سنحاول إثبات أن النقد العربي أتى بكل ما أتى به المعاصرون، أو أنه سبق النقد الحديث - طوال القرن العشرين على الأقل - إلى هذه أو تلك من الموضوعات الحديثة والمعاصرة، أو أننا نبحث عن أوجه الاتفاق بين القديم والجديد في تجاهل الاختلاف. فهذه كلها مداخل مرفوضة، أو على الأقل، ليست من بين أهدافنا الأساسية. مرة

أخرى نذكّر بسؤالنا المبدئي: «من قال بوجوب الاتفاق بين الجديد والقديم؟ فالاختلاف بين المذاهب الأدبية والنقدية التي احتشد بها القرن العشرون أكبر بكثير من الاتفاق، ثم إن البلاغيين والنقاد يختلفون إلى حد التناقض أحيانا داخل المذهب الأدبي الواحد، وتلك إحدى السمات البارزة لفكر القرن العشرين. إذا كنا لا نبدأ من منطلق إدعاء سبق البلاغة العربية، ولا نبحث عن الاتفاق، **فما الهدف؟ الهدف مرة أخرى، هو تأكيد نظرية عربية للأدب اختلف أصحابها حول أركانها بقدر اختلافهم مع المحدثين من ناحية، وبالقدر نفسه الذي يختلف فيه المحدثون حول أركان نظرياتهم، من ناحية ثانية.**

ونعود إلى سؤالنا المبدئي، هل أفرز العقل العربي، أثناء العصر الذهبي للبلاغة العربية، نظرية أدبية؟ هل عرف العرب النقد؟

ويسارع أحمد درويش في **التراث النقدي، قضايا ونصوص** إلى تقديم إجابة حماسية تعتمد على المنطق الذي يقوم بعد ذلك بتوثيقه: «ولا يمكن للمرء أن يتصور أن تراثا حضاريا كالتراث العربي اعتمد في معظم فتراته التاريخية المعروفة لنا على «الكلمة» قد خلا من محاولة تقويم هذه الكلمة والنقاش حولها، ومحاولة التطور بجمالياتها وتأثيرها، مما يمثل في نهاية (المطاف) مراحل في تاريخ النقد الأدبي»[٣].

وهي ملاحظة منطقية تماما. لكننا نحتاج في هذه الأمور، كما يدرك أحمد درويش جيدا، إلى أكثر من منطق التاريخ. نحتاج إلى شواهد وقرائن. ويرى جابر عصفور أن التركيبة الفكرية في نهاية القرن الثالث الهجري، والجدل الذي صاحب التوتر بين القديم والجديد، أفرزا نقدا أدبيا محدثا:

> «وبقدر ما كان هذا الوجه الإبداعي قرين الوجه الفكري في رؤية متحدة، تسعى إلى التحول عن عالم قديم وابتداء عالم تاريخي جديد، كانت الصلة وثيقة بين المستويات المتعددة لهذه الرؤية، على نحو جعل أهل العقل في الفكر سندا لطرائق المحدثين في الإبداع، بالقدر الذي تجاوبت به دوال الإبداع ودوال الفكر لتنطق دلالة المنظور الاجتماعي المتحول الذي يحتوي الفكر والإبداع معا، بل على نحو التقى فيه الفكر والإبداع في مستوى يتوسط بينهما، **فتولد نقد أدبي، محدث، صاغ فيه أهل العقل الأصول الجديدة لإبداع أقرانهم من المحدثين، مدافعين عنها ومبررين حركتها في الوقت نفسه**»[٤] [التأكيد من عندي].

وعلى الرغم من تحفظ عصفور الواضح هنا في حديثه عن النقد الأدبي الذي لا يذكره في حالة تعريف بل تنكير إلا أنه يؤكد أن المعركة بين القديم والجديد في ذلك القرن الثالث، والمعركة الفكرية التي اشترك فيها أنصار العقل من المتكلمين إلى جانب التجديد أفرزت «نقدا أدبيا محدثا» صاغ فيه أهل العقل من المتكلمين الأصول الجديدة لإبداع الشعراء المحدثين، وقاموا بالدفاع عن هذه القواعد وتبريرها. وتجدر الإشارة هنا إلى أن التحفظ الذي أشرنا إليه في سياقنا الحالي لا يمثل موقفا مبدئيا عند جابر عصفور، ففي مواقع أخرى يخرج الرجل عن تحفظه ويعبر عن حماسه الشديد أحيانا للنقد العربي القديم. حدث ذلك على سبيل المثال لا الحصر، عند حديثه عن أهمية ما حققه قدامة بن جعفر في القرن نفسه، في كتابه مفهوم الشعر حيث يرى عصفور أن قدامة بن جعفر قدم «بكتابه **نقد الشعر** محاولة **منهجية فذة** يمكن أن نتعاطف معها أو نحترمها بغض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا مع النتائج التي توصلت إليها هذه المحاولة»، ويمضي جابر عصفور مضيفا إلى إنجازات قدامة: «فمنذ الصفحة الأولى من نقد الشعر نشعر أننا إزاء ناقد يعاني فوضى الأحكام النقدية، **ويحاول أن يخلص معاصريه من هذه الفوضى بتأصيل نظري صارم للشعر، يحدد به معيارا متميزا يهدي عملية التذوق والحكم على السواء، ويشد العملية النقدية إلى عنصر محدد للقيمة الشعرية**»[5] [التأكيد من عندي].

وتولت معركة أخرى مختلفة في طبيعتها تغذية حركة النقد الأدبي وتطويرها في القرن التالي، أي الرابع الهجري، وهي أشهر المعارك الأدبية والنقدية قاطبة في العصر الذهبي للبلاغة العربية، والتي كان محورها الخصومة المعروفة بين أنصار أبي تمام والبحتري وبين مذهبيهما في كتابة الشعر. وهي خصومة قسمت البلاغيين آيامها إلى فريقين: أنصار الطبع وأنصار الصنعة. وسوف تتاح لنا حينما نخرج من المرحلة التمهيدية الحالية الفرصة للدخول في تفاصيل تلك المعركة النقدية بين الطبع والصنعة. وقد استخدمنا لفظة «معركة» هنا عن قصد وتعمد، إذ إن ما شهدته ساحة البلاغة العربية آنذاك كان معركة أدبية كبرى بكل ما تحمل اللفظة من معنى. ويضيف العشماوي إلى تلك الخصومة خصومة أخرى ساهمت في تطوير النظرية الأدبية:

«على أن هذه الخصومة العنيفة التي نشبت بين أنصار أبي تمام ... والبحتري ... لم تكن وحدها التي جعلت النقد في القرن الرابع يبلغ هذه الدرجة من النضج والازدهار. فقد كان إلى جانب هذه الخصومة خصومة أخرى لم تكن أقل حماسة من الخصومة الأولى، ألا وهي الخصومة التي قامت حول شاعر كبير ترك في المعاصرين له أثرا بالغا. وكان لشعره دوي غطى على أصوات الشعراء في عصره، ذلكم هو المتنبي الذي أثار بقدرته الفذة على صياغة الشعر مجالا خصبا لحركة نقدية مماثلة لتلك التي أعقبت الخصومة حول أنصار أبي تمام والبحتري»[٦].

دعونا ننظر إلى الصورة في كليتها من مسافة زمانية تقترب من عشرة قرون أو تزيد ونتخيل في هدوء المشهد الأدبي من القرن الثالث حتى السابع الهجري على الأقل. وإذا احتج إنسان بأننا بهذا ننظر إلى الصورة من خارجها وليس من داخلها، وأننا لهذا السبب لا نعرف عن قرب مكونات المشهد الأدبي دعوني أقل، وإننا بهذا البعد عن الصورة، ومن حيث نحن خارجها، نستطيع تصور المشهد بصورة كلية وأن نعي الواقع الأدبي أكثر من وعي المشاركين فيه أنفسهم به، فنحن نتحدث عن عصر لم تكن الثقافات قد عرفت فيه الطباعة والانتشار السريع بعد، فقد كان المشاركون في قضية أدبية واحدة بحاجة حقيقية إلى مسافة اقتراب مكاني حتى يتفاعل الواحد منهم مع الآخر، متأثرا به أو رافضا لموقفه. من داخل الصورة التي افتقدت أجزاؤها وسائل النشر التي تجمعها. لم يكن باستطاعة أحد من البلاغيين العرب آنذاك أن يكوّن صورة متكاملة للمشهد الأدبي. جزئيات المشهد بالنسبة لنا، من هذه المسافة الزمنية هي: بضعة قرون لا يتعدى عددها أصابع اليد الواحدة تقدم عشرات، نعم عشرات من الكتب في علوم النحو والبلاغة والبيان والمعاني ونقد الشعر ومناهج البلغاء، ناهيك عن كتب الفلسفة والفقه والكلام والمنطق والهندسة والجبر والفلك. كان الواحد من هؤلاء يؤلف مخطوطا في البيان فيرد عليه آخر معدلا أو مضيفا أو ناقضا رأيه ليقدم الرأي المخالف. وحيث إننا نتحدث، كما أشرنا، عن عصر لم يعرف الطباعة والانتشار السريع، بل اعتمد على المخطوطات المحدودة العدد، فإننا لكي نقارن ذلك المشهد بمثيل له في القرن العشرين لابد من أن نضرب هذا النشاط في ألف على أقل تقدير

لنحقق للصورة بعض توازنها. فلنضرب هذه المؤلفات التي أفرزتها العقول العربية خلال أربعة قرون أو خمسة في ألف. ماذا يحدث؟ يحدث أن صورة المشهد الأدبي في تلك القرون لا يمكن أن تكون أقل حيوية وحياة عن حيوية وحياة القرن العشرين الميلادي. إن صورة المشهد الأدبي القديم، بعد العملية الحسابية التي قمنا بها، تموج بالجدل والفكر والفكر المضاد، والرأي والرأي الآخر حول أمور عديدة على رأسها البلاغة والنقد.

وعلى الرغم من أننا في محاولة تتبع الخيوط الأساسية في علوم البلاغة والبيان والمعاني العربية لن نحاول، كما سبق أن أكدنا، تأكيد السبق للنظرية الأدبية العربية، أو حتى إثبات أوجه الاتفاق مع أبرز مقولات النقد الحديث والمعاصر، إلا أننا بالقطع سنتوقف عند علامات طريق بارزة لم يكن فيها العقل العربي أقل عصرنة أو عصرية من العقل الغربي في القرن العشرين. قد يرى البعض أن إنجاز العقل العربي عاد مبكرا إلى المصادر نفسها التي عاد إليها من بعده العقل الغربي في عصر النهضة، وهي مصادر الفكر اليوناني القديم، وأن بعض الخيوط التي سوف نتتبعها في محاولة التأسيس لنظرية أدبية قديمة تمتد إلى الفكر اليوناني القديم عامة، وأفكار أرسطو خاصة في الشعر والخطابة والمنطق. وقد كان تأثير الفكر اليوناني القديم في البلاغة العربية من الموضوعات التي حظيت باهتمام أبرز أعلام الفكر العربي الحديث، وعلى رأسهم طه حسين وشكري عياد الذي تعتبر أطروحته لدرجة الدكتوراه عام ١٩٥٢، والتي قدم فيها ترجمة عربية محققة لكتاب **أرسطوطاليس في الشعر** مع دراسة ممتازة عن تأثير ذلك الكتاب في البلاغة العربية، من أبرز الدراسات التي تناولت ذلك الموضوع حتى الآن، هل هذا موضوعنا في الدراسة الحالية؟ ليس هذا موضوعنا بالقطع.

لكننا سنبدأ من نقطة النهاية حتى نتركها وراء ظهرنا. نعم، لقد تأثر العقل العربي، في القرون الخمسة المعنية بالبلاغة والمنطق ونظرية الشعر التي أفرزتها الثقافة اليونانية بدرجات متزايدة ابتداء من بداية العصر الذهبي إلى نهايته. فمن شكوك حول تأثر مبكر جاء عن طريق ملخصات رديئة في الفترة المبكرة إلى تأثر مباشر عن طريق الاحتكاك بالنصوص الأصلية وفي قراءات لا تتم عن سوء فهم كبير لها في الفترة المتأخرة عند حازم والسكاكي. وماذا في ذلك؟ إن التأثر بالفكر اليوناني ونقله إلى

العربية في فترة كانت منابع ذلك الفكر مجهولة ومعطلة في عصور أوروبا المظلمة يحسب للعقل العربي لا عليه.

في دراسة أخيرة لمستشرق إنجليزي يقوم بتدريس الثقافة العربية والإسلامية في جامعة «إكستر» بعنوان: **الفارابي ومدرسته**: Al - Farabi And His School (١٩٩٢) يتحدث إيان رتشارد نتون Netton Ian Richard عن أسفار العلماء العرب، صحيح أن الهدف الأول في مرحلة مبكرة، كان جمع الأحاديث وتحقيقها، لكن رحلة البحث لم تتوقف أبدا عند الهدف الديني أو تقتصر عليه، لقد تحول البحث عن الحديث إلى بحث عن المعرفة بأنواعها المختلفة:

> «المعرفة التاريخية، والمعرفة الفلسفية، والمعرفة الدينية، والمعرفة الصوفية... كان من الواضح أن المعرفة الفلسفية تختلف نوعا ما عن المعرفة التقليدية، لكن كلتا المعرفتين كانتا قادرتين على إنتاج نظرية خاصة عن المعرفة epistemology، وفي ذلك لم يحدث أن أهملت المعرفة الحسية أو التجريبية، ومن ثم لم يجد الفكر الإسلامي نفسه مضطرا إلى مشاركة أفلاطون شكه في المعرفة المكتسبة عن طريق الحواس ورفضه لها»[٢].

لقد سعى المفكر الإسلامي إلى المعرفة وارتحل من أجلها واتسعت دائرة معارفه من مجرد الرغبة في جمع الحديث وتحقيقه إلى مجالات المعرفة كافة، وفي ذلك وصل نضجه العقلي إلى درجة رفض الشك الأفلاطوني في الواقع الحسي وثقته المطلقة في عالم المثل، مثل هذا العقل الناضج المتفتح لم يكن ليرفض تأثير أرسطو الأكثر عقلانية. وإن كان ذلك لا يعني إرجاع أفضل ما في البلاغة العربية، سواء في شقيها اللغوي أو الأدبي، إلى منطق أرسطو ونظريته في الشعر. فقد أدى سوء الفهم المبكر لبعض مقولات أرسطو في نظرية الشعر إلى ارتباك واضح في **نظرية الشعر** العربية، خاصة في الحالات التي تحدث فيها أرسطو عن أنواع أدبية لم يكن لها مقابل في الأدب العربي، وهذا ما حدث مع الكوميديا والتراجيديا التي حولها المترجمون السريان ثم العرب إلى شعر الهجاء والمديح. وفي مرحلة لاحقة عندما افتتن العقل العربي بالمنطق الأرسطي، كانت تلك بداية النهاية، كما حدث في حالة السكاكي الذي فسر اللغة باعتبارها قواعد و قوالب منطقية جامدة، وهو التفسير الذي ساهم في دفع البلاغة العربية في اتجاه الانحطاط.

التأثير اليوناني على العقل العربي حقيقة تاريخية لا نستطيع إنكارها، ويجب، في الوقت نفسه، ألا نخجل منها أو نعتذر عنها. لكن ما يجب أن نعترف به هو فضل الفكر اليوناني غير المباشر في تطوير نظرية أدبية عربية تقنن للإبداع الشعري وتحكم شروط إنتاجه وتقويمه. وهذا ما يؤكده شكري عياد في بحثه العلمي الممتاز عن كتاب **فن الشعر لأرسطو**. إذ يؤكد عياد أن اتصال المفكرين العرب بإنتاج الفكر اليوناني بصفة عامة، وانبهار البعض بأفكار أرسطو بصفة خاصة، دفع البلاغيين العرب، ليس بالضرورة إلى رفض التأثير اليوناني، بل إلى مقاومته بإنتاج بديل عربي. لقد شعر البعض أنهم بذلك الانصياع لآراء أرسطو في الشعر يتركون للفكر اليوناني مهمة التقنين للإبداع العربي، ومن ثم تحركوا في اتجاه إنتاج نظرية شعر عربية. ومن ناحية ثانية، فقد جاء التأثير اليوناني، حينما جاء، في وقته تماما، في المرحلة التي كانت فيها حركة التجديد في الشعر العربي تخوض معركة قاسية مع أنصار القديم والتراثي. وقد قدم الفكر اليوناني آنذاك مبادئ التفكير العلمي التي رحب المجددون بها كأسلحة في معركة التجديد، ويلخص شكري عياد الموقف كله في سطور:

> «ومهما يكن من شيء فقد شعرت الحياة الأدبية للعرب شعورا قويا بهذه المحاولة من الفكر اليوناني أن يقنن للشعر العربي، ولا غرابة في ذلك فقد كانت هذه المحاولة مسايرة لاتجاه الحياة العلمية كلها نحو تأصيل الأصول وتقعيد القواعد. ومع أن طبيعة الشعر تنافي هذا الاتجاه التقنيني فقد كانت له في العصر الذي نتحدث عنه هذه الميزة: وهي أنه كان مبشرا بتخليص البلاغة المعاصرة من سلطان الأقدمين، إذا كان ـ على الأقل ـ يقيس القدماء والمحدثين بمقياس واحد، فلا يجعل أحد الفريقين تابعا والآخر متبوعا، ولا يجعل فضيلة المتأخرين هي الجري في مضمار المتقدمين في معانيهم وأساليبهم»[٨].

ثم يضيف شكري عياد بعد ذلك بقليل أنه لم يكن مستغربا «أن تلتقي حركة إخضاع النقد للتأثير اليوناني بمحاولة التجديد في الشعر العربي، فيؤلف قدامة كتابا في «الرد على ابن المعتز فيما عاب به أبا تمام»، كما ألف الآمدي من بعد كتاب «الموازنة» منتصرا للبحتري، وممثلا ذوق «المدرسة العربية» في نقد الشعر»[٩].

من هذا المنطق نفسه الذي يحدده شكري عياد والذي يؤكد أن التأثير اليوناني جاء في وقته تماما حينما قدم دعما منهجيا وعلميا للمجددين في معركتهم مع أنصار القديم، ثم، على أساس أن الفكر اليوناني ولّد لدى البلاغي والبياني العربي رغبة في تطوير فكر عربي مماثل. من هذا المنطلق نفسه يقول بعض الدارسين المعاصرين المتميزين إن العقل العربي، حتى في أكثر مراحله تأثرا بالفكر اليوناني،لم يكن فكرا تابعا، بل كان فكرا موازيا طور البيان العربي قياسا على النموذج الأرسطي. وهذا ما يدفع به محمد عابد الجابري في دفاعه عن السكاكي الذي تجمع الدراسات الحديثة تقريبا على أن تبعيته للفكر الأرسطي، والمنطق على وجه التحديد، كانت بداية عصر الانحطاط في البلاغة العربية. ويصل الجابري، وهو عادة لا يقع في فخ الحماس أو المبالغة، بل يعتمد على التفكير الهادي المنطقي والموثق، إلى درجة من الحماس ـ غير مسبوقة تقريبا عنده ـ في دفاعه عن السكاكي والبيان العربي الذي طوره:

> «والحق أن هناك ما يبرر هذه المماثلة بين «مفتاح» السكاكي و«أورجانون» أرسطو، ليس لأن السكاكي كان «متأثرا» بالمنطق الأرسطي كما يدعي البعض، ولا لأنه ربط و «خلط» بين مباحث البلاغة ومباحث المنطق حينما توج دراسته للبيان بـ «تكملة في الحد والاستدلال» ... كلا إن السكاكي لم يصدر عن منظور أرسطي أبدا، ولا كان يفكر بتوجيه من المنطق الذي ضبطه أرسطو،... لا، إن علاقة السكاكي بأرسطو لم تكن علاقة متأثر بمؤثر، بل كانت علاقة مماثلة، بمعنى أن كل ما كان «يربط» السكاكي بأرسطو هو أنه عمل على ضبط العلوم البيانية العربية وتقنينها. وبعبارة أخرى، إنه إذا كانت العلوم الفلسفية اليونانية قد بلغت منتهاها حينما دفع بها تطورها الذاتي إلى الكشف عن منطقها الداخلي مع أرسطو وعلى لسانه، فإن العلوم البيانية العربية قد كشفت هي الأخرى عن منطقها الداخلي مع السكاكي وعلى لسانه، حينما دفع بها تطورها الذاتي إلى ذلك دفعا... وإذن فليس السكاكي هو الذي «خنق» الحياة في البلاغة العربية بتعقيداته وتقنيناته، كما يزعم البعض»[10].

وحيث إننا قد أكدنا أننا لسنا في مجال الدفاع عن البلاغة والبيان العربيين ضد اتهام محتمل بالنقل أو الأخذ عن الفكر اليوناني، ولسنا أيضا

في مجال الاعتذار عن التأثر بذلك الفكر، نعود مرة أخرى إلى تساؤلنا المبدئي: هل طور العقل العربي القديم نظرية في الأدب؟ من الواضح أن هذا ما يقول به الجابري، الذي يرجع إلى أحد البيانيين المتأخرين، والذي يتفق الجميع على أنه كان أكثر العقول العربية تأثرا بالمنطق الأرسطي، فضل المشاركة في دفع العلوم البيانية العربية «للكشف عن منطقها الداخلي». وسوف نقوم في مرحلة التفصيل الموثق فيما بعد بتتبع الخيوط الأساسية في نظرية أدبية عربية تمتد من الماضي إلى الحاضر المعاصر، حتى لا تكاد توجد قضية نقدية معاصرة لم تتطرق إليها تلك النظرية العربية المبكرة. وسوف نتوقف مؤقتا عند نموذجين تطبيقيين لإثبات وجود «نظرية» للأدب، كان يتم في ضوئها التعامل التطبيقي مع النصوص.

والواقع أن الإنسان لا يملك إلا أن يتوقف في غير قليل من العجب عند بعض الآراء التي تقول بافتقار الدراسات العربية القديمة إلى النقد التطبيقي، وفي بعض الأحيان يلحق ذلك الاتهام بإنتاج عبدالقاهر الجرجاني على وجه التحديد. وهذا اتهام باطل، سواء أكنا نتحدث عن عبدالقاهر أم غيره من البلاغيين والبيانيين العرب. صحيح أننا، ونحن نتحدث عن عصر لم يكن قد تم له بعد هذا الفصل أو التمييز بين «التنظير» والتطبيق، يندر أن نجد نصا تراثيا يقوم بالدرجة الأولى والأخيرة على التعامل التطبيقي مع قصيدة قديمة أو جديدة. لكن صفحات دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة، على سبيل المثال لا الحصر، تشهد بعمليات انتقال مستمرة من النظرية، في جزئية منها، إلى التطبيق على بيت شعر أو أبيات أو على آية قرآنية كنموذج للإعجاز. ولهذا سنتوقف عند نموذجين: الأول نص قرآني والآخر شعري، يقوم عبدالقاهر في الحالتين بالانتقال من النظرية إلى التطبيق في قصدية ووعي كاملين بما يقول ويفعل.

النموذج الأول الذي يتوقف عنده عبدالقاهر في دلائل الإعجاز هو الآية الكريمة: «وقيل يا أرض ابلعي ماءك ويا سماء أقلعي وغيض الماء وقضي الأمر واستوت على الجودي وقيل بعدا للقوم الظالمين» (سورة هود، ٤٤). يكتب عبدالقاهر، والإطالة هنا مطلوبة لتأكيد أهمية التعامل النقدي التطبيقي مع النص:

«هل ترى لفظة منها بحيث لو أخذت من بين أخواتها وأفردت، لأدّت من الفصاحة ما تؤديه وهي في مكانها من الآية؟ قل: «ابلعي»، واعتبرها وحدها من غير أن تنظر إلى ما قبلها وما بعدها...

وكيف بالشك في ذلك، ومعلوم أن مبدأ العظمة في أن نوديت الأرض، ثم أُمرت، ثم في أن كان النداء «بيا» دون «أي»، نحو «يا أيتها الأرض»، إضافة «الماء» إلى «الكاف»، دون أن يقال: ابلعي الماء، ثم أن أُتبع نداء الأرض بما هو من شأنها، نداء السماء وأمرها كذلك بما يخصها، ثم أن قيل: «وغيضَ الماءُ»، فجاء الفعل على صيغة «فُعِل» الدالة على أنه لم يغض إلا بأمر آمر وقدرة قادر، ثم تأكيد ذلك وتقريره بقوله تعالى: «وقضي الأمر»، ثم ذِكْر ما هو فائدة هذه الأمور، وهو: استوت على الجودي»، ثم إضمار «السفينة» قبل الذكر، كما هو شرط الفخامة والدلالة على عظم الشأن، ثم مقابلة «قيل» في الخاتمة بـ «قيل» من الفاتحة؟ أفترى لشيء من هذه الخصائص التي تملؤك بالإعجاز روعة، وتُحضرك عند تصورها هيبة تحيط بالنفس من أقطارها تعلقا باللفظ من حيث هو صوت مسموع وحروف تتوالى في النطق، أم كل ذلك لما بين معاني الألفاظ من الاتساق العجيب؟»[11].

في النموذج السابق يتحد التنظير والتطبيق بصورة تدحض كل الدعاوى بأن البلاغة العربية لم تعرف النقد التطبيقي، دعونا نحدد الجانبين التنظيري والتطبيقي في سطور الجرجاني. السياق التنظيري الذي ينطلق منه عبدالقاهر هو رفضه لموقف اللفظيين الذين يقولون بأن المعاني في الألفاظ، وأن الفصاحة، بالتالي، في الألفاظ في حد ذاتها. البديل الذي يقدمه عبدالقاهر هو «النظم»، تلك النظرية التي ارتبطت باسمه أكثر من ارتباطها باسم أي بلاغي آخر في تاريخ البيان العربي. والنتيجة التنظيرية التي يتوصل إليها الجرجاني، بعد التحليل التطبيقي لمفردات الآية هي: أفترى لشيء من هذه الخصائص التي تملؤك... روعة... تعلقا باللفظ من حيث هو صوت مسموع، وحروف تتوالى في النطق»؟ الإجابة، التنظيرية في ضوء التحليل المفصل والرائع للآية القرآنية، أن «الروعة» و «الهيبة» اللتين أبرزهما في تحليله التطبيقي، ترجعان إلى «ما بين معاني الألفاظ من الاتساق

العجيب»، أي العلاقات القائمة داخل النظم والتي تؤكد أحكام النحو.

أما النموذج الثاني فبيت شعر توقف عنده عبدالقاهر أكثر من مرة، كما توقف عنده بلاغيون آخرون من قبله ومن بعده، وهو:

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

لقد توقف عبدالقاهر عند الصورة التي يجسدها الشطر الثاني، «وسالت بأعناق المطي الأباطح» في سياق حديثه عن الاستعارة، وكيف تعتمد الفضيلة فيها على غرابة التشبيه، مادامت تلك الغرابة لا تؤدي إلى الغموض المقصود لذاته وفي ذاته، وهو أمر يحرص عبدالقاهر على تأكيده أكثر من مرة. يكتب عبدالقاهر في تفسير غرابة الاستعارة في ذلك الشطر من البيت:

«وذلك أنه لم يُغرب لأن جعل المطي في سرعة سيرها وسهولته كالماء يجري في الأبطح، فإن هذا شبه معروف ظاهر، ولكن الدقة واللطف في خصوصية أفادها، بأن جعل «سال» فعلا للأباطح، ثم عدّاه بالباء، بأن أدخل الأعناق في البين، فقال: «بأعناق المطي»، ولم يقل: «بالمطي»، ولوقال: سالت المطي في الأباطح»، لم يكن شيئا»[12].

الأساس النظري الذي ينطلق منه تحليل عبدالقاهر هو آراؤه، بل نظريته التي يسهب في شرحها عن المجاز والاستعارة والكناية والتشبيه، ويكاد يفرد لها كتاب أسرار البلاغة. محك الجودة في الاستعارة هو غرابتها التي تقوم على أنه كلما بعدت المسافة بين المشبه والمشبه به كانت الاستعارة أفضل. سوف نتوقف عند الصورة الشعرية في إطالة فيما بعد. لكننا هنا نكتفي بتأكيد وجود إطار نظري في عقل عبدالقاهر الجرجاني، يمكن وصفه، في ضوء النموذجين اللذين تعاملنا معهما فقط، بأنه نظرية نظم أو «بناء» للنص الشعري، تعتمد على الاستخدام الخاص - التحريفي - للغة. وما يحدد أدبية الأدب هو النظم أو الاستخدام الخاص للغة أو الاثنين معا. بل يقدم نموذجا آخر لا تتوافر له غرابة الاستعارة، حيث إنها، كما يسميها، مبتذلة مطروقة، وعلى الرغم من ذلك يقوم النظم وحده بتحقيق أدبية بيت المتنبي:

«وقيدت نفسي في ذراك محبة ومن وجد الإحسان قيدا تقيدا»

الذي يعلق الجرجاني عليه قائلا: «الاستعارة في أصلها مبتذلة معروفة، فإنك ترى العامي يقول للرجل بكثير إحسانه إليه وبره له، حتى يألفه ويختار المقام عنده: قد قيدني بكثرة إحسانه إليَّ إحسانه وجميل فعله معي حتى

صارت نفسي لا تطاوعني على الخروج من عنده، وإنما كان ما ترى من الحسن بالمسلك الذي سلك في النظم والتأليف»[١٣]. الجرجاني إذن يبدأ من داخل الإطار النظري لمفهومه عن الشعر ووظيفته واللغة ووظيفتها. وهو الإطار الذي يتعامل مع النصوص على أساسه.

هل نستطيع القول إن ثقافة أفرزت بلاغيا مثل عبدالقاهر الجرجاني لم تطور نظرية في الأدب خاصة بها؟ وهل نستطيع أن نقول إن هذه النماذج التي توقفنا عندها لا تكفي لتأكيد وجود نظرية عربية للأدب، بدأت قبل عبدالقاهر واستمرت بعده إلى نهاية العصر الذهبي؟ ألا تكفي هذه النماذج الثلاثة، وعشرات الأمثلة الأخرى عند الجرجاني، لنتحمس له بالقدر نفسه الذي تحمس له به العشماوي: «وإذا كان في تاريخ النقد العربي والبلاغة العربية شيء يقارب ما انتهى إليه الفكر الحديث في الدراسات النقدية والبلاغة فهو منهج عبدالقاهر»؟[١٤]. والواقع أن قراءة النموذجين السابقين وحدهما تؤكد رؤية عبدالقاهر للشعر ووظيفته. والتمعن في الآيات التي استخدمها مع الآية القرآنية ومع شطر البيت الشعري يؤكد أن الجرجاني لم يكن فقط قريبا من الفكر النقدي الحديث في عموميته، بل إنه كان قريبا جدا من المدارس النقدية التي أفرزها القرن العشرون باستثناء التفكيكية. فالنموذجان يقدمان قراءة لصيقة للنص كالصق ما تكون القراءة في النقد الجديد التحليلي والنقد البنيوي. ففي الوقت الذي يعتمد فيه عبد القاهر نهج تحليل النص من داخله يعتمد أيضا - وبالقدر نفسه - تحليل البنية أو البنى اللغوية ويزاوج بين الآليتين في اقتدار واضح. هل يستطيع منصف أن ينكر مثلا أن عبد القاهر يقترب من المعالجة البنيوية للنصوص بقدر اقترابه من المنهج التحليلي للنقد الجديد؟ وقد سبق أن قلنا إن نظرية النظم في جوهرها صيغة سوسيرية وبنيوية مبكرة، فهو حينما يتحدث مثلا عن ارتباط «الروعة والهيبة» اللتين يولدهما فينا النص القرآني بما «بين معاني الألفاظ من الاتساق العجيب» يتحدث عند شبكة العلاقات بين العلامات على المحور الأفقي، وهو ما أسميناه من قبل بعلاقات المجاورة وحينما يتحدث في تعامله مع شطر البيت الشعري عن استخدام الشاعر للفظ كذا وعدم استخدامه لكذا فهو يتحدث في الواقع عن شبكة العلاقات التي تربط بين العلامات على المستوى الاستبدالي أو الأفقي وهو ما أسميناه بعلاقات الاختيار.

الحديث عن عبدالقاهر الجرجاني كناقد بنيوي بالدرجة الأولى ليس

جديدا، وقد سبق أن قال كمال أبو ديب بذلك، ولكنه فعل ذلك لتأسيس شرعية البنيوية الحداثية، وليس لتأسيس شرعية عبدالقاهر نفسه، والواقع أن وصف منهج عبدالقاهر بالبنيوية فيه افتئات واضح على البلاغي العربي القديم! إن بنيوية الجرجاني تقوم على التعامل مع اللغة كنظام من العلاقات تحكمه شبكة علاقات مركبة، علاقات تعالق واختلاف. وهو أيضا، كما تشهد بذلك عشرات الأمثلة التي يتعامل فيها مع نصوص شعرية وغير شعرية، يناقش بالتفصيل آليات الدلالة، وعلاقات الوحدات اللغوية بعضها مع بعض داخل البنية اللغوية أو الجملة أو النسق في ضوء أحكام النحو. لكن على وجه التحديد كان مقتل البنيوية الحديثة، كما شرحنا بالتفصيل في المرايا المحدبة. لقد كان توقف الناقد البنيوي عند كيفية تحقق الدلالة وعدم اهتمامه بماهية الدلالة هو بداية النهاية للبنيوية، بعد أن أصبح الناقد البنيوي سجين اللغة، وفي الحالات التي كان الناقد البنيوي ينتقل فيها من آلية الدلالة إلى ماهيتها كان يخرج من دائرة المشروع البنيوي ليدخل دائرة التحليل الذي ارتبط بالنقد الجديد. وقد بينا ذلك بالأمثلة والنماذج في كتابنا السابق. لكن الممارسات التطبيقية عند عبد القاهر الجرجاني تثبت أنه لم يتوقف قط عند آلية الدلالة. وفي النموذجين اللذين أحلنا القارئ إليهما منذ قليل مصداق لهذا الرأي. فالرجل يتحدث عن آلية الدلالة على معنى يناقشه في استفاضة ولا يتركه غفلا، وبصورة تجعل الفصل بين آلية الدلالة وماهيتها أمرا صعبا إن لم يكن مستحيلا. خلاصة القول: إن ما نريد تأكيده في هذه المرحلة المبكرة من الحديث عن نظرية عربية للأدب هو أن اهتمام عبدالقاهر بالمعنى يوسع دائرة بنيويته المبكرة ولا ينفيها، إذ إن بنيويته أكثر ديناميكية من التعامل البنيوي الحديث مع النصوص الأدبية والذي لا يقدم، في أفضل الأحوال، أكثر من نحو تلك النصوص.

لكن الحديث عن الدراسة اللغوية للنص الأدبي يحتاج منا إلى وقفة أكثر أناة مما فعلنا حتى الآن. ولابد هنا أيضا من تحذير القارئ في هذه المرحلة المبكرة في دراسة النظرية الأدبية العربية. فعلى الرغم من أننا أفردنا فصلا مطولا للنظرية اللغوية العربية، إلا أن حديثنا عن اللغة لم ينته، إذ لا يمكن لنا دراسة النظرية الأدبية العربية بمعزل عن النظرية اللغوية العربية لسببين جوهريين.

الأول: لقد أصبحت الدراسات الأدبية في القرن العشرين، منذ قدم سوسير علم اللغة الحديث، دراسات في اللغة قبل أن تكون أي شيء آخر، وهي حقيقة تؤكدها المحطات الثلاث الرئيسية في حركة النقد الحديث والمعاصر طوال القرن العشرين، وهي النقد الجديد، والبنيوية، وما بعد البنيوية من تلقٍ وتفكيك. صحيح أن النقد الجديد، التي تزامنت بداياته تقريبا مع صعود نجم علم اللغة الحديث، لم يؤسس على الدراسات اللغوية الحديثة، كما فعلت البنيوية فيما بعد. وربما يكون ذلك التزامن أحد أسباب «إفلات» النقد الجديد من تأثير الدراسات اللغوية الحديثة، فقد كان الأمر يحتاج إلى بعض الوقت حتى تتحول آراء فرديناند دي سوسير إلى نظرية مؤثرة في الفكر الأدبي والنقدي الغربي. لكن ذلك لا يعني أن التحليل اللغوي كان غريبا على أصحاب النقد الجديد، إذ إن القراءة اللصيقة للنص الأدبي وتحليله من داخله ـ وهي أبرز سمات النقد التحليلي ـ كانت تعني أيضا قدرا من التحليل اللغوي للنص والتوقف عند الآليات اللغوية لتحقيق الدلالة. أما البنيوية وما بعدها فالأمر معهما لا يحتاج حتى لمجرد التوقف العاجل للحديث عن أهمية اللغة كمدخل أساسي إلى عالم النص الأدبي. ومن نافلة القول هنا التذكير بأن علم اللغة الحديث، كما قدمه سوسير، هو العمود الفقري للدراسات النقدية والأدبية التي جاءت بعد النقد الجديد، سواء اتفقت مع جميع آرائه أو بعضها، أو نقضت البعض الآخر. وهذا ما دفع واحدا من أكبر النقاد المعاصرين، وهو جوناثان كللر، إلى تعريف الأدب، في نهاية القرن العشرين، باعتباره تكاملا لغويا بالدرجة الأولى:

> «إن الأدب لغة تجمع عناصر النص المختلفة ومكوناته داخل علاقة مركبة. فحينما أتلقى خطابا يطالبني بالتبرع لقضية خيِّرة، لا يحتمل أن أجد الصوت صدى للمعنى. أما في الأدب فهناك علاقات ـ علاقات دعم أو تعالق أو علاقات تعارض واختلاف ـ بين بنى المستويات اللغوية المختلفة: بين الصوت والمعنى، بين الترتيب النحوي وأنماط التيمات. فالقافية حينما تجمع بين لفظتين (suppose/knows) تجمع أيضا بين معنييهما»[١٥].

إننا في حقيقة الأمر، ونحن نقرأ كلمات كللر في نهاية القرن، نعيد قراءة كلمات سوسير في بدايته.

الثاني: إن البلاغة العربية، سواء في علم البيان أو علم المعاني، قامت على الدراسة اللغوية للنص. وقد سبق أن أشرنا في معرض الحديث عن واحدة من أهم ثنائيات البلاغة العربية، ونعني بها ثنائية اللفظ/المعنى، إلى أن الدراسة اللغوية للنص بدأت كاتجاه مبكر في علم أصول الفقه الذي أكد أهمية ضبط العلاقة بين اللفظ والمعنى كمدخل لدراسة النص القرآني ونص الحديث، على أساس أن ذلك الضبط محوري في دراسة وجود دلالة الأدلة على الأحكام الشرعية، وقد قلنا أيضا، تأسيسا على هذا المبدأ، إن البحوث اللغوية كانت واحدة من أبرز السلطات المرجعية في علم الفقه، وهو الذي جعل أحد الفقهاء يقول إنه ظل يفتي الناس في شؤون دينهم لمدة ثلاثين عاما معتمدا على كتاب سيبويه في نحو اللغة العربية. ويزيد محمد عابد الجابري هذه العلاقة العضوية بين البحث اللغوي والبحث الفقهي إيضاحا؛ فهو يرى أن البحث الفقهي الأصولي أساسا بحث في دلالة النص ودلالة معقول النص:

> «أما البحث في دلالة النص فقوامه عملية استقراء واسعة لأنواع العلاقات التي تقوم بين اللفظ والمعنى في الخطاب البياني بقصد ضبطها وصياغتها في قواعد. وأما البحث في دلالة معقول النص أو «معنى الخطاب»... فيدور حول محور رئيسي واحد هو القياس. والقياس الفقهي هو تمديد حكم «الأصل» (= ما ورد فيه نص) إلى «الفرع» (= ما لم يرد فيه نص)، باعتماد معقول ذلك النص نوعا من الاعتماد. وإذن هناك مستويان متمايزان، ولكن متكاملان، في البحث الأصولي: المستوى الذي محوره اللفظ/المعنى، في علاقتهما الثنائية كزوج، والمستوى الذي محوره الأصل/الفرع، الذي يحتل فيه الزوج اللفظ/المعنى موقع الأصل»[١٦].

ولهذا لم يكن غريبا، بعد هذا الاهتمام المبكر بأهمية ضبط معنى النص ودلالته في مجال من مجالات العقيدة، أن يكون تعامل البلاغي العربي مع النص الشعري أيضا من مدخل لغوي في المقام الأول، وكانت النقلة من الحديث عن إعجاز النص القرآني إلى بلاغة النص الشعري تمر بالجسر اللغوي نفسه. وربما تكون اللغة العربية، دون كثير ادعاء، هي اللغة الوحيدة بين لغات الأرض التي ارتبطت عندها الحاجة لضبط الدلالة على مستوى محور أو ثنائية اللفظ والمعنى بواعز ديني، مما يعد في حد ذاته ردا قويا ضد الاتهامات بالقصور الذي يرفعها البعض في وجه اللغة العربية من آن لآخر.

إذا كان التحليل اللغوي للنص، إذن، هو مدخل التعامل النقدي مع النصوص في المذاهب النقدية الحديثة والمعاصرة التي أسست على علم اللغة الحديث، فإن البلاغة العربية توقفت منذ مئات السنين عند كثير من قضايا التعامل النقدي مع النص التي توقف عندها النقاد البنيويون وما بعد البنيويين الذين يتعاملون مع النص الأدبي باعتباره نصا لغويا بالدرجة الأولى، يقوم الناقد في تعامله معه باستكشاف إمكانات اللغة وتفجيرها: «ولعل من أهم التصورات التي قدمتها المنهجية اللسانية»، يكتب محمد الأمين، «التأكيد على ضرورة اللجوء إلى اللغة، والإصغاء إليها، ومحاولة تفجيرها لمعرفة أبعادها وكوامنها. فبهذه الطريقة وحدها تم تجاوز الدائرة التاريخية في البحث اللغوي، والاستعاضة عنها بمناهج الدائرتين البنيوية وما بعد البنيوية»[١٧].

إن تعامل البلاغي العربي مع النص يقدم نموذجا نقديا لا يختلف في جوهره عن النموذج البنيوي مع فارق جوهري هو: انه لا يتوقف في جمود عند آلية تحقق الدلالة أو عند «كيف يتحقق المعنى»، بل يتخطاها إلى المعنى نفسه وماهيته. وهكذا جاءت الممارسة النقدية العربية مزيجا مبكرا من النقد التحليلي والنقد البنيوي.

لقد أصبحت إعادة قراءة التراث البلاغي العربي من منظور حديث ضرورة، لا لفهم التراث فقط، بل لفهم الإمكانات الفنية للغة العربية ذاتها. في عصر أصبحت فيه الدراسات الأسلوبية هي المنطقة الوسط الجديدة بين الدراسات اللغوية والنقد الأدبي، كما يرى شكري عياد. فالحفر في كنوز اللغة العربية هو المدخل الأول لتطوير علم أسلوبي عربي. في محاولة لتطوير علم أسلوب عربي، يكتب عياد في اللغة والإبداع: **مبادئ علم الأسلوب العربي** (١٩٨٨):

> «ومن ثم فسيكون علينا أن نحفر عند الجذور، أي أننا سنبحث عن الخصائص الفنية للغة العربية من خلال كتابات اللغويين، قبل أن نبحث عنها في التراث البلاغي الصرف... ونحن نعترف دائما بأننا لن نستطيع فهم القديم... إلا إذا نظرنا إليه بعيون معاصرة، ولا يقتصر ذلك على الوعي بمشكلات الحاضر ومطالبه، ولكنه يستخدم وسائل الفكر المعاصر أيضا»[١٨].

خلاصة القول إنه إذا كان كل شيء في النقد الحديث والمعاصر يشير في اتجاه اللغة، فقد كان كل شيء في البلاغة العربية يشير أيضا في اتجاه اللغة،

ويكفي القارئ أن يتوقف عند عبدالقاهر الجرجاني وحده ليدرك ذلك الانشغال شبه المطلق بكيف تقوم اللغة بالدلالة من ناحية، وماهية الدلالة أو المعنى الذي تدل عليه تلك اللغة من ناحية أخرى. «فاللغة عنده»، كما يكتب العشماوي، «وحدة لا تنفصل فيها الصورة الشعرية عن التعبير الأدبي، بل هي جزء لا يتجزأ منه. لا تستمد قيمتها إلا من النظم. ولا تكتسب فضيلتها إلا من السياق بل إن تفسيرها وفهم معناها لا يمكن تحقيقه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته» (١٩).

بقيت لنا علامة طريق واحدة في هذه المحطة المبكرة للنظرية الأدبية العربية. وهي مفهوم الشعر عند البلاغيين العرب، إذ إننا لا نستطيع أن نتحدث عن طبيعة الأدب ووظيفته، ثم آليات التعامل النقدي مع النص الأدبي، دون تحديد مفهوم للشعر، بل إننا، في حقيقة الأمر، لا نستطيع أن نتحدث عن النظرية الشاملة للشعر Poetices في مناخ فكري لا يقوم أولا، وفي مرحلة مبكرة، بتعريف «الشعر» الذي نوسع نحن معناه ليغطي الإبداع الأدبي.

وقد قدم العقل العربي منذ البداية تعريفه الخاص للشعر، وظل يضيف إليه ويعدله ويطوره في أثناء العصر الذهبي للبلاغة العربية.

كان من الطبيعي أن يحاول البلاغيون تقديم تعريف/تعريفات للشعر، سواء هؤلاء الذين لحقوا بنهايات العصر الذهبي للشعر العربي أو أولئك الذين لحقوا ببدايات عصر التراجع والانحطاط، ابتداء بابن طباطبا العلوي وقدامة بن جعفر، وانتهاء بحازم القرطاجني وابن خلدون. و ربما تكون كتب البلاغة التي حاول أصحابها تأصيل مفهوم الشعر والتي وصلتنا أقل بكثير من تلك التي لم تصلنا. ويقدم جابر عصفور في دراسته التراثية المتميزة **مفهوم الشعر** قائمة طويلة بالمؤلفات التي لم تصلنا من إنتاج القرن الرابع الهجري وحده، والتي تشترك جميعا في محاولة التأصيل النظري لمفهوم الشعر في ذلك القرن الظاهرة. وسوف نتوقف عند ثلاثة تعريفات للشعر، تنتمي، كما قلنا، إلى بداية عصر ازدهار الدراسات البلاغية مع نهاية العصر الذهبي للشعر، وإلى بداية عصر الانحطاط في الإبداع والتنظير. وهنا نعود إلى التذكير بأننا لا نهدف إلى تقديم دراسة جامعة لكل ما كتب عن مفهوم الشعر في البلاغة العربية، بل إلى إثبات وجود مثل هذا المفهوم وبتنويعات تباينت حسب المتغيرات والقوى المؤثرة في العقل العربي. فتعريف قدامة بن جعفر وابن طباطبا العلوي للشعر

في القرن الرابع الهجري حينما كان تأثير الفكر اليوناني في الشعر والخطابة في بدايته يختلف عن تعريف ابن سينا ثم عن تعريف حازم القرطاجني حينما أصبح من الصعوبة بمكان الحديث عن قضايا البيان والمعاني بمعزل عن المؤثرات الأجنبية. وقد سبق أن تخطينا جسر التأثر بالفكر اليوناني القديم على أساس أنه ليس في ذلك ما يشين العقل العربي أو يقلل من أهمية إنجازاته. ولا نظن أننا في حاجة إلى تأكيد ما هو بدهي، وهو أن الجهد التنظيري، أي محاولة تأسيس نظرية شعرية (أدبية) لم تسبق الجهد الإبداعي، فالعكس هو الصحيح، ليس في تاريخ الفكر العربي فقط، بل في كل الثقافات الإنسانية. فالإبداع هو الذي يقنن للإبداع، والتنظير جهد تالٍ يقنن للإبداع كما قنن الإبداع لذاته. وتلك حقيقة ينساها بعض الذين يرفضون المفهوم العربي التراثي للشعر، ناسين وسط ذلك الرفض، أن ذلك المفهوم لا يقنن مسبقاً للشعر بالأمس واليوم، بل يقوم على استقراء تلك القواعد من روائع الشعر العربي القديم، وليس بالطبع، من الشعر الحديث، أو الحر مثلاً.

أشهر تعريف مبكر للشعر تعريف استخدمه البلاغيون العرب كخلفية دائمة الحضور وتناولوه بالتفسير والتعديل والتطوير، وهو تعريف قدامة بن جعفر الذي يصف الشعر بـ «أنه قول موزون مقفى يدل على معنى» ويفصله هو نفسه في العبارات التالية:

> «فقولنا (قول) دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر، وقولنا (موزون) يفصله مما ليس بموزون، إذ كان من القول موزون وغير موزون، وقولنا (مقفى) فصل بين ما له من الكلام الموزون قوافٍ وبين ما لا قوافي له ولا مقاطع. وقولنا (يدل على معنى) يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى»[٢٠].

في هذه المرحلة المبكرة من تاريخ البلاغة العربية لم يكن ممكناً تقديم تعريف للشعر أفضل من تعريف قدامة وأكثر شمولاً للطبيعة الشكلية للشعر على الأقل. ولا بد من الإشارة هنا إلى أننا أمام تعريف عربي خالص لم تدخله بعد تلك التعقيدات التي جاءت مع الاحتكاك الأكثر مباشرة ووضوحاً بالفكر اليوناني، كما سيتضح في تعريفات ابن سينا وحازم وابن خلدون. لكن

قدامة، في ظل هذا الإدراك الأساسي للظرف التاريخي الذي أفرز ذلك التعريف، يقدم تعريفا يتدرج من العام إلى الخاص. فصفة القول، مثلا، صفة تشترك فيها جميع الخطابات الأدبية، ومن ثم ينتقل قدامة إلى خاصية أكثر تحديدا وهي الوزن. لكن الوزن هو الآخر ليس مقصورا على الشعر، لهذا ينتقل إلى أكثر الخصائص التصاقا بالشعر وهي القافية. ثم يختتم قدامة تعريفه بخاصية يمكن ربطها بالصفة الأولى وهي القول، فكل قول، لكي يكون خطابا أدبيا، لابد أن يكون له معنى. وتلك إحدى البدهيات في بلاغة انشغلت كل ذلك الانشغال بقضية اللفظ والمعنى.

لم يقل أحد - ولا يمكن لأحد أن يقول - إن تعريف قدامة للشعر تعريف جامع مانع، بل إن التذكير بالظرف التاريخي الذي أفرز ذلك التعريف، والتعريفات المماثلة، مثل تعريف إن طباطبا، مثلا، ليس تبريرا كافيا للتغاضي عن قصوره. لكن، ليس معنى ذلك التقليل من أهمية التعريف باعتباره، من ناحية، محاولة مبكرة لتأسيس **علم** «لتمييز جيد الشعر من رديئه»، ثم باعتباره دليلا مبكرا على بدايات واضحة لنظرية عربية للأدب، من ناحية أخرى. «وأول خطوة لتمييز جيد الشعر من رديئه»، كما يقول جابر عصفور، «هي تحديد المادة الشعرية، التي يمكن أن يتعاورها الحكم بالجودة والرداءة، ويتم ذلك عن طريق «الحد» أو التعريف الذي يقوم على «الجنس» ثم «الفصل» فيصبح الحد أو التعريف جامعا مانعا للمادة»[٢١]. وعلى الرغم من حماس جابر عصفور الذي سبقت الإشارة إليه لعلمية تعريف الشعر عند قدامة، إلا أنه لا يتجاهل أوجه القصور في ذلك التعريف المبكر: «هذا التعريف جامع مانع للمادة فحسب، بمعنى أنه لا ينطوي على أي تحديد للقيمة، ولا يميز ما يمكن أن نسمه «الشعر الحق» مما ليس كذلك، أو بعبارة أخرى - لا يميز الشعر عن مجرد النظم الوزني»[٢٢].

لكن إدراكنا لقصور ذلك التعريف المبكر، بل اختلافنا معه، لا يعني بأي حال من الأحوال احتقاره أو رفضه باعتباره دليلا على محدودية العقل العربي وانغلاقه أو تخلفه. ففي الوقت الذي قدم فيه قدامة هذا التعريف، كانت أفكار أفلاطون وأرسطو عن الشعر والمحاكاة دفينة في أكوام الذاكرة المظلمة للعقل الغربي. ثم، من قال، للمرة الألف، إن القول بوجود نظرية أدبية عربية يعني أننا نتفق معها في كل أركانها أو حتى جزئياتها؟ لكننا نتحدث عن حق الاختلاف

وليس الاحتقار الذي عبر عنه أدونيس في مقدمة الشعر العربي: «الشعر هو الكلام الموزون المقفى، عبارة تشوّه الشعر، فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق. وهي إلى ذلك معيار يناقض الشعرية العربية ذاتها، فهذه الطبيعة عفوية، فطرية، انبثاقية، وذلك حكم عقلي منطقي»[٢٣]. والواقع أن موقف أدونيس هنا، شأنه شأن دعاة التجديد في القرن العشرين الميلادي، يضع العربة أمام الحصان في مغالطة مؤسية. فهو حينما يقول إن تعريف قدامة يناقض الطبيعة الشعرية العربية ينسى أن ذلك التعريف لم يسبق الشعر العربي أو الشعرية العربية، وأن قدامة فعل ما فعله المنظرون من قبله ومن بعده، حينما استمد النظرية أو التعريف من الإبداع الشعري من حوله. هكذا فعل أشهر المنظرين للتراجيديا في تاريخ الفكر الإنساني وهو أرسطو، حينما أقام نظريته في التراجيديا على أساس الإبداع الدرامي القائم، وبخاصة أوديب ملكا لسوفوكل. وقد أثبت تاريخ الدراما عبر ما يقرب من خمسة وعشرين قرنا، أن تعريف أرسطو للتراجيديا لم يكن ملزما لأحد، وأن تطور الإبداع الإنساني يمثل عملية تقنين نظرية يمارسها الإبداع نفسه تسبق التنظير النقدي الذي يسارع بصفة مستمرة لتكييف نظرياته مع كل إبداع جديد. وهذا ما يجب أن ندركه، ونتصرف على أساسه، في تعاملنا مع التراث النقدي العربي: نختلف معه، ونطوره، ونعدله، دون أن ندير له ظهورنا في احتقار.

في الثلث الأول نفسه من القرن الرابع الهجري الذي قدم فيه قدامة بن جعفر نقد الشعر قدم ابن طباطبا العلوي (- ٣٢٢ هـ) كتابه المعروف عيار الشعر، وقدم أيضا تعريفا مطولا للشعر سبق به تعريف قدامة، وإن كان تعريف الثاني هو الذي علق بذاكرة البلاغة العربية أكثر من أي تعريف آخر. يعرّف ابن طباطبا الشعر على أنه:

> «كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه»[٢٤].

أركان التعريف المبدئية هي التي حددها قدامة، ولا نعرف إذا كان الأخير قد استفاد من تعريف ابن طباطبا أم لا. وإذا كان البعض يعيب على تعريف قدامة انه شكلي بالدرجة الأولى، فإن تعريف ابن طباطبا أكثر شكلية وتعميما، فقد أكد قدامة على الأقل أهمية أن يدل القول الموزون على معنى. لكن تعريف ابن طباطبا يضيف شيئا لافتا للانتباه في تلك الفترة المبكرة، فهو ينتقل من مادة الشعر إلى العملية الإبداعية نفسها creative process ويتحدث بكلمات عن الطبع والصنعة، وهو موضوع سنتوقف عنده طويلا عندما نناقش العملية الإبداعية ودور الموهبة والتقاليد، قديما وحديثا. يكفي أن نشير هنا إلى أن الشعر الذي يصح طبعه وذوقه، بالنسبة لابن طباطبا، لا يحتاج حقيقة إلى كثير صنعة أو تكلفها، فالموهبة لن تحوجه إلى دراسة العروض. أما الشاعر الذي اضطرب عليه الذوق، ولم يمتلك الموهبة فلن تفيده دراسة العروض وتكلفها. لكن ذلك لا يعني، كما قد يخلص البعض في عجالة، نفي ابن طباطبا لدور الصنعة متمثلة في العروض، لكن النموذج الذي يتحدث عنه هو نموذج الشاعر المطبوع الذي تتحد عنده الموهبة والقواعد دون تكلف، هو النموذج الذي تصبح العروض عنده جزءا من موهبته «حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه». المهم أن كتاب عيار الشعر يعتبر علامة طريق مبكرة في رحلة العقل العربي مع النظرية الأدبية، وهذا ما يؤكده جابر عصفور: «أي أن الكتاب ليس كتابا فيما نسميه بالنقد التطبيقي، الذي يتركز حول النقد الموضوعي معتمدا على الموازنة، أو قياس الأشباه على النظائر، وإنما هو كتاب في النقد النظري، الذي يُعنى بتحديد أصول الفن، وتوضيح قواعده، وبالتالي تحديد معيار للقيمة»[٢٥].

المحطة الثالثة تقدم لنا آخر التعريفات وأكثرها أهمية وعمقا، ونقصد بها تعريف حازم القرطاجني الذي ورد في منهاج البلغاء وسراج الأدباء. وحينما نصل إلى محطتنا الأخيرة تكون مياه كثيرة قد مرت تحت جسر البلاغة العربية. ويحدد جابر عصفور بعض التغيرات التي كانت قد طرأت على الأمة العربية، خاصة في جانبها الفكري، والتي أعطت لحازم تلك المكانة الفريدة التي يحتلها في تاريخ البلاغة العربية:

«لقد جاء القرن السابع للهجرة، بعد قرنين من وفاة آخر الشعراء الكبار في التراث، وبعد حملة عداء للشعراء قادتها طوائف من أهل النقل باسم التقوى والأخلاق... وكان وعيه بانهيار الأندلس، موطنه، يواكب وعيه بانهيار الشعر. ولقد اختار العقل في عصر يعادي العقل، واختار الفلسفة في عصر يشك في الفلسفة، واختار الارتباط بالماضي المتقدم في عصر لم يعد يعي إلا التخلف... لم يكن أمامه من سبيل إلا التواصل مع الإنجازات الأصيلة من قبله، فبدأ من حيث انتهى قدامة... حتى وصل إلى آفاق فريدة، مكنته من صياغة أنضج مفهوم للشعر في تراثنا النقدي... وإذا كان ابن طباطبا وقدامة يمثلان مرحلة «تشكيل المفهوم»، فلا شك في أن حازما يمثل مرحلة «تكامل المفهوم»[٢٦].

ومن بين المياه الكثيرة التي مرت تحت جسر البلاغة العربية في الفترة من ابن طباطبا وقدامة إلى حازم القرطاجني وضوح العلاقة بين الثقافة اليونانية القديمة والثقافة العربية، وهي علاقة كانت بصمات تأثيرها قد زادت وضوحا مع ابن سينا في نهاية القرن الرابع وبداية القرن الخامس الهجريين. وقد وصلت قوة ذلك التأثير إلى حد التقارب اللافت للنظر بين أسس الهجوم الذي قاده أهل النقل ضد الشعر العربي والهجوم العنيف المبكر الذي قاده أفلاطون من قبلهم في كتاب الجمهورية ضد الشعر والشعراء. والطريف أيضا، أن الدفاع عن الشعر اعتمد في جزء كبير فيه أيضا على دفاع أرسطو عن الشعر، وما على المرء إلا أن يقرأ كلمات حازم القرطاجني في الدفاع عن الشعر ليدرك عمق تأثير الفكر اليوناني في مفهوم حازم الناضج عن الشعر:

«كثير من أنذال العالم - وما أكثرهم - يعتقد أن الشعر نقص وسفاهة. وكان القدماء من تعظيم صناعة الشعر واعتقادهم فيه ضد ما اعتقد هؤلاء الزعانفة، على حال قد نبه عليها أبو عليّ ابن سينا فقال: كان الشاعر في القديم ينزل منزلة النبي فيعتقد قوله، ويصدق حكمه، ويؤمن بكهانته. فانظر إلى تفاوت ما بين الحالين: حال كان ينزل فيها منزلة أشرف العالم وأفضلهم، وحال صار ينزل فيها منزلة أخس العالم وأنقصهم»[٢٧].

نعم، كان القدماء يسمون الشاعر «vates» ومعناها نبي أو قادر على التنبؤ، وهو الدفاع الذي قدم في سياق الرد على اتهام أفلاطون للشعراء بالكذب. المهم أنه إذا كان تعريف حازم للشعر يمثل الحلقة الأخيرة في تعريفات البلاغة العربية للشعر، وهي حلقة تمثل مرحلة النضج في مفهوم الشعر، كما سنرى، فإن التأثير اليوناني يجعل من ذلك التعريف امتدادا لنقطة البداية اليونانية، كأنه الثمرة الأخيرة لجهود المفكرين اليونان والعرب على السواء. فكتاب حازم يعتبر «حلقة في تراث نقدي ممتد؛ حلقة يمكن تتبع أصولها منذ القرن السابع للهجرة (الثالث عشر الميلادي)، إلى القرن الرابع قبل الميلاد عند الإغريق. ويتضح المقصود بذلك عندما نأخذ في الحسبان أن إنجاز حازم النقدي ينتمي ـ في نهاية المطاف ـ إلى نظرية المحاكاة التي سادت الفكر النقدي في العصور القديمة والوسيطة»[٢٨].

أعتقد أننا أصبحنا مستعدين بما فيه الكفاية للتعامل مع تعريف حازم القرطاجني للشعر، ذلك التعريف الذي يفترض أنه نقطة النضج الأخيرة التي اجتمعت عندها كل جهود العقل العربي لتطويره، مستقلا ثم متأثرا بالفكر اليوناني، لتعريف ناضج وشبه نهائي للشعر:

> «الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو مقصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك»[٢٩].

من الواضح أن حازما يؤسس تعريفه، عند نقطة انطلاقه، على التعريف صاحب المصداقية الأولى، ونعني به تعريف قدامة بن جعفر. فالشعر، تماما كما عرفه قدامة، «كلام موزون مقفى»، لكنه يضيف إلى التعريف العمدة الكثير مما تعلمه عن طبيعة الشعر ووظيفته ثم طبيعة العملية الإبداعية ذاتها، وأخيرا علاقة الشعر بالواقع، من المؤثرات اليونانية التي أصبحت بشكل واضح جزءا من نسيج العقل العربي. هكذا يحدد حازم وظيفة الشعر: «أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل على طلبه أو الهرب منه». إن هذا في الواقع جوهر التعريف الكلاسيكي (اليوناني) لوظيفة الشعر، ولم يكن ينقص حازما إلا أن يضيف إلى هذا

المقطع من تعريفه لفظتي «الفضيلة» أو «الرذيلة» ليتفق تعريفه لوظيفة الشعر مع التعريف اليوناني لها. فالشعر، في ذلك المفهوم السابق، يحض على الفضيلة ويحببها إلى النفس وينفر من الرذيلة ويدفعها إلى الهرب منها. وسوف نتوقف بتفصيل كامل عند وظيفة الشعر ومفهوم «التعليم» الكلاسيكي، بل الوظيفة الأخلاقية له وحدودها عندما ندرس أركان النظرية الأدبية العربية في إسهاب.

أداة الشعر في تحقيق وظيفة الشعر هي «المحاكاة والتخييل»، ومن الواضح أن حازما يستخدم مصطلح «التخييل» هنا بمعناه المبكر في البلاغة العربية وهو «المحاكاة» وحينما ينتقل القرطاجني في الجزء الأخير من التعريف إلى معيار القيمةيعاني ارتباكا واضحا ربما يرجع إلى تعدد المدخلات التي اشتركت في صياغة تعريفه للشعر، مدخلات تغطي المؤثرات البلاغية العربية ابتداء بقدامة وتعريفه، وعبدالقاهر ونظريته في النظم، والمحاكاة الأرسطية، ثم الواقع التاريخي الذي عاشه القرطاجني والذي شهد أعنف هجوم أخلاقي على الشعر والشعراء. مع هذه المدخلات المتشابكة جاء المنتج النهائي مرتبكا متناقضة جزئياته «حسن التخييل» يرتبط في ذلك المقطع الأخير من التعريف «بحسن هيئة تأليف الكلام»، ومن ثم تكون المحاكاة، القصيدة، «مستقلة بنفسها». لكن حازما، الذي يتحرك من إدراك واضح للتيارات المعادية للشعر، وهي تيارات أخلاقية بالدرجة الأولى، يقدم مع استقلال المحاكاة بنفسها اعتمادا على «حسن هيئة تأليف الكلام» أو «النظم» بديلا آخر، وهو اعتماد معيار القيمة على قوة صدق أو شهرة - أي درجة القبول والذيوع - المادة التي يقصد تحبيب الناس فيها أو تنفيرهم منها. وهكذا يُبطل الاختيار أو البديل الثاني البديل الأول، وهو استقلال النص! لكننا لا نستطيع أن نحكم على أهمية مفهوم حازم القرطاجني للشعر ووظيفته بمعزل عن الظرف التاريخي الذي عاشه ذلك البلاغي العربي الأشهر. والواقع أن جابر عصفور يقدم مثل هذا التبرير دون قصد في مقارنته الدقيقة بين الظرف التاريخي - البلاغي بالدرجة الأولى - الذي أفرز نقد الشعر والظرف التاريخي المقابل الذي أفرز منهاج البلغاء. فهو يرى أن القرن الرابع الهجري الذي ألف فيه قدامة كتابه «كان يعاني فوضى الأحكام النقدية»، أو القرن السابع الذي أفرز كتاب حازم فقد كان «يعاني فوضى القيم واضطرابها المصاحب لسقوط الحضارة وانهيار الجماعة» ويمضي عصفور:

«ولقد كان قدامة يؤلف كتابه في فترة ازدهار لم تكن قائمة في عصر حازم على مستويات عدة. **وبالتالي كانت مشكلة قدامة... هي تحديد علم يضبط خطى الازدهار... أما حازم فكان عليه أن يواجه الإحساس العام بهوان الشعر، وقلة جدواه، في مجتمع ينهار ما فيه من أصالة، ويذبل فيه كل غصن من إنجازات الماضي**. وكان على حازم - أيضا - أن ينفي صفة الشعر عن كثير من منظومات عصره، في حالة من الوعي، أدرك معها أن تصحيح وضع الشعر يعني تصحيح وضع المجتمع في جانب مهم من جوانبه»[٣٠] [التأكيد من عندي].

لكن الثابت أن أي تناقضات أو اضطرابات في تعريف حازم للشعر، لا تنفي أن مفهومه عن الشعر يمثل مرحلة النضج الأخيرة في البلاغة العربية، وأن كتابه منهاج البلغاء «هو ثمرة النضج الأخير الذي امتزجت معه الجهود العقلية والنقلية لنقد الشعر عند العرب، أو الجهود الخاصة بعلوم العرب التي صاغها البلاغيون واللغويون، وعلوم الأوائل التي طرحها شراح الفلسفة اليونانية ومفسروها»[٣١].

عود على بدء: هل طور العقل العربي نظرية للأدب؟

أعتقد أن الصفحات التمهيدية السابقة تكفلت بالإجابة بالإيجاب عن تساؤلنا المبدئي. لقد طور العقل العربي، في العصر الذهبي للبلاغة، نظرية للأدب، جمعت بين التنظير الأصيل والتأثر الصحي بفكر الآخر والتطبيق على نصوص أدبية كانت دائما نقطة انطلاق التنظير من ناحية، ثم نقطة العودة للتطبيقات الفردية، من ناحية ثانية، فما أركان هذه النظرية؟

سوف نتوقف عند تلك الأركان في ضوء المحور الذي حددناه منذ البداية: محور المنشئ والنشأة ثم التلقي والتعامل مع النص، وبينهما النص المبدع، وهنا نذكر القارئ أيضا بأن هذا المحور ليس ملزما لأحد لأن مفرداته في الواقع سوف تتباعد وتتقارب، بل تتداخل في أحيان كثيرة، إذ أين يمكن أن نضع حدا فاصلا ملزما، على سبيل المثال، بين الحديث عن ثنائية اللفظ والمعنى وبين ثنائية الشكل والمضمون؟ أو بين ألوان المجاز المختلفة والصورة الشعرية؟ ولهذا لابد أن تعكس الصفحات القادمة كل أشكال التداخل التي لا يمكن تحاشيها والتي تتحدى جميع محاولات الفصل التعسفي بين القضايا التي يتناولها الفصل الحالي.

وفي الوقت نفسه لا نظن أن القارئ بحاجة إلى تذكيره بصعوبة الفصل بصفة عامة بين ما هو لغوي وما هو أدبي أو نقدي في العصر الحديث. ولكن الصعوبة تتحول إلى ما يشبه استحالة الفصل بين ما هو لغوي صرف وما هو أدبي أو نقدي صرف حينما نتحدث عن البلاغة العربية التي قامت منذ البداية على الطموح لضبط المعنى والدلالة والتحديد الدقيق للعلاقة بين اللفظ والمعنى باعتبار ذلك الضبط شرطا من شروط صحة الفتاوى الفقهية.

ثانيا: أركان النظرية الأدبية العربية

أ ـ الأدب بين المحاكاة والإبداع

لم ينشغل النقد الأدبي منذ بداية وعيه بذاته، وخاصة منذ السنوات المبكرة من القرن العشرين، بقضية نظرية كما انشغل بقضية المحاكاة التي بدأت عند سقراط، وحظيت باهتمام كبير من جانب أفلاطون في مرحلتيه المتناقضتين: مرحلة الحماس للشعر والدفاع عنه ثم مرحلة رفضه ونفيه من جمهوريته، وأخيرا بعد أن وضعها أرسطو في قلب النظرية الأدبية. ولا نعتقد أننا نستطيع إضافة أي جديد اليوم إلى الجدل حول نظرية المحاكاة mimesis الأرسطية. وحينما نتعرض لآراء أرسطو في هذا الموضوع سيكون ذلك من زاوية البلاغة العربية والمفهوم العربي للمحاكاة، أي بقدر ما يساعدنا أرسطو على فهم النظرية في صيغتها العربية.

معنى هذا أننا افترضنا منذ البداية أن الصيغة العربية للمحاكاة ارتبطت بطريقة أو أخرى بالصيغة اليونانية عامة وبالصيغة الأرسطية خاصة! نعم، إن الربط قائم والعلاقة أقوى من أن يتجاهلها أحد. وقد حظيت هي الأخرى باهتمام الباحثين العرب الذين قدموا دراسات علمية متميزة حول تأثير الفكر اليوناني في العقل العربي. وفي الساحة المصرية وحدها تعاقبت أجيال ثلاثة على الأقل لعقول انشغلت بهذا التأثير، بدءا بطه حسين ومرورا بمحمد مندور وشكري عياد وزكي نجيب محمود وأخيرا جابر عصفور، وتعددت الآراء وتباينت حول درجة التأثر بالفكر اليوناني، خاصة أفكار أرسطو حول الشعر، وحول التواريخ المحتملة لبداية ذلك التأثر، وما إذا كانت الترجمات المبكرة قدمت صورة صحيحة أو مشوهة لآراء أرسطو، أو تكفلت الملخصات العربية

بتحقيق ذلك. ومرة أخرى، لن نتوقف عند ذلك الجدل هو الآخر إلا بالقدر الذي يخدم فيه التوقف موقفنا، لن نتوقف عن جهود الترجمة والتلخيص التي قام بها العديد من الباحثين العرب من متى بن يونس إلى الفارابي وابن سينا وابن رشد وآخرين، إلا بقدر تأثير هذه الجهود في نظرية الإبداع العربية، ولن نعتذر عن تأثر العقل العربي بأفكار أرسطو أو أفلاطون عن المحاكاة، إذ إن موقفنا المبدئي أنه لا يوجد ما نعتذر عنه في التراث العربي من ناحية، ثم، إن هذه الترجمات والتلخيصات وإحياءها داخل العقل العربي النشط المنتج، هي التي سحبت هذا الفكر اليوناني من قلب الذاكرة الميتة للعصور الوسطى الأوروبية وألقت عليها الضوء وأعدتها لتبني عليها أوروبا فيما بعد نهضتها الثقافية. وفوق هذا وذاك، لقد كانت آراء أفلاطون وأرسطو عن الشعر والخطابة والمنطق هي نقطة البداية التي أثمرت الفكر الغربي المعاصر، ما اتفق منه وما اختلف مع تلك الآراء. ومن ثم كان طبيعيا أن يتأثر بها العقل الذي اكتشفها في تلك الفترة المبكرة. ولا يجد جابر عصفور غضاضة، ليس فقط في القول بالتأثر كأمر مسلم به وحقيقة تاريخية لا يمكن نكرانها، بل في التسليم بأن العقل العربي في محاولته «للتأصيل النظري للشعر» سعى عن إدراك كامل وراء ذلك التأثر الصحي:

> «ولقد طور ابن الهيثم ـ في هذا المجال ـ محاولات الكندي والفارابي وابن سينا برسالته الضائعة عن طبيعة الشعر، ... وواصل ابن رشد هذه المحاولة حتى وصل بها إلى خاتمتها الطبيعية في شرحه كتابي «الشعر» و«الخطابة» لأرسطو، أو في شرحه «جمهورية أفلاطون». ولقد قدمت هذه المحاولة المتواصلة للفلاسفة مادة خصبة، أفاد منها حازم القرطاجني في القرن السابع، واستغلها في متابعة التأصيل النظري لمفهوم الشعر، **فأعانته على الوصول إلى مفهوم متكامل، لا نجد له مثيلا في التراث النقدي**»[٣٢] [التأكيد من عندي].

ويبقى هنا سؤال افتراضي بالدرجة الأولى: هل كان من الممكن للبلاغة العربية أن تطور بجهودها الذاتية، بعيدة عن التأثير اليوناني، نظرية أدبية خاصة بها، قد تكون نظرية المحاكاة والإبداع، واحدة من أركانها، أو لا تكون؟ وعلى الرغم من أن السؤال افتراضي وجدلي بالدرجة الأولى تؤكد الشواهد

المادية الصرفة، ونقصد بها إنتاج العقل العربي، أن ذلك كان أمرا حتميا، وأن التأثير اليوناني كان عرضا تاريخيا لم يكن من الممكن تفاديه، ولكنه لم يكن سببا في عبقرية البلاغة العربية. صحيح أننا لو غربلنا، مع الاعتذار لنعيمه، إنتاج حازم من آراء أرسطو حول الشعر، وآراء السكاكي أيضا من الكثير من منطق الفيلسوف نفسه، لما تبقى فيها الكثير. لكن البلاغة العربية التي قدمت الجاحظ قبل أن يعرف الفكر العربي الفكر اليوناني، ثم ابن طباطبا وقدامة بن جعفر، حينما كان التأثير في بدايته ولا يرجع إليه أفضل ما قدمه البلاغيان المبكران، وأخيرا عبدالقاهر الجرجاني الذي يختلف مع آراء أرسطو أكثر مما يتفق معها، هذه البلاغة كانت تسير في اتجاه كان محتما أن يؤدي إلى تطوير نظرية أدبية متكاملة سواء حدث التأثير اليوناني أو لم يحدث. ثم إن مناقشة بعض جوانب نظرية المحاكاة العربية، كما سنرى بعدقليل، تؤكد أن من حسن حظ البلاغة العربية أن عمليات ترجمة الفكر اليوناني ونقله إلى العربية تعرضت لعمليات سوء فهم وتشويه خدمت الفكر العربي في أحيان كثيرة. من هنا جاءت مناطق الاختلاف مع مفهوم المحاكاة الأرسطية التي طور فيه البلاغيون العرب وعدلوا فيه وأضافوا إليه.

دعونا من التساؤلات الافتراضية الجدلية ولننتقل إلى حقائق الفكر العربي. الثابت أن البلاغيين العرب تأثروا بآراء أرسطو وفتحوا عقولهم لها بطريقة متزايدة ابتداء من القرن الربع الهجري حتى نهاية العصر الذهبي مع السكاكي وحازم. بل إن رصد درجة التأثر بآراء أرسطو عند حازم القرطاجني على وجه التحديد توحي بأن تطور النظرية الأدبية العربية يمثل درجة اعتماد متصاعدة على أفكار المفكر اليوناني. وعلى الرغم من كل محاولات حازم في إعادة النظام إلى عالم عربي إسلامي سادته الفوضى قبل السقوط وأن محاولته تقنين النقد، كما فعل السكاكي من قبله، كانت من قبيل الفدائية الفردية، إلا أننا لا نستطيع أن نتجاهل أن ذلك الاعتماد شبه الكلي على أرسطو والفكر اليوناني كان، في جانب منه، بداية النهاية للعصر الذهبي للبلاغة العربية. وقد حاول البعض تبرير ذلك الترحيب من جانب البلاغيين العرب لفكرة المحاكاة. وسوف نتوقف هنا عند رأيين فقط يلتقيان في تفسيرهما لذلك الترحيب وهما صلاح رزق ونوال الإبراهيم. يكتب الأول:

«وراقت المحاكاة ـ بمفهومها الأرسطي المعدل ـ الفلاسفة والمفكرين والنقاد العرب، وعنوا بتطبيقها في مجال الشعر والإبداع الفني خاصة أنها... تقترب من دلالة التخيل والتمثيل والقياس الخادع في الفكر النقدي السابق، وما يتصل بذلك من حديث الغلو والإيهام وتصوير الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل، وغيرهما من المفاهيم البلاغية التي كان يعتمد عليها في مواجهة كثير من النصوص الشعرية والدينية منذ جيل قدامة وابن طباطبا، ثم نمت كثيرا بعد ذلك»[٣٣].

وقبل التوقف عند معقولية هذا التفسير، دعونا أولا نصحح مفهوما يرده المؤلف لأرسطو، ونعني به «تصوير الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل»، لأن ذلك المفهوم يمثل التعديل الذي أضافه البلاغيون العرب إلى مفهوم أرسطو الأصلي، فجعل الجميل قبيحا والقبيح جميلا لم يقل به أرسطو الذي تحدث عن محاكاة القبيح بصورة أكثر قبحا والجميل بصورة أكثر جمالا. وشتان بين النظريتين. وسوف نتوقف عند نصوص تراثية عربية تؤكد ذلك بعد قليل. بعد هذا التصويب، دعونا نعود إلى أهمية التبرير ومعقوليته. معقولية التبرير تقوم على القول بأن نظرية المحاكاة الأرسطية جاءت لتقدم الإطار النظري الفلسفي لممارسات عربية قائمة بالفعل مثل التخيل والقياس الخادع والتمثيل والغلو والإيهام، ونضيف أيضا مسائل الصدق والكذب في شعر الهجاء والمديح العربي. أما أهمية ذلك التبرير فتتمثل في أن ما يقوله صلاح رزق يعني أن تلك الأمور اللغوية والأدبية في علمي البيان والمعاني العربيين كانت موجودة بالفعل يمارسها الشعراء العرب كل يوم قبل تعرف النقد العربي على نظرية المحاكاة الأرسطية. وهكذا نعود إلى الإجابة عن سؤالنا الافتراضي: لقد كانت البلاغة العربية تسير في اتجاه كان محتما أن يؤدي إلى تطوير نظرية أدبية متكاملة سواء حدث التأثير اليوناني أو لم يحدث.

لكن كلمات رزق تؤكد أيضا الوظيفة «الأخلاقية» ـ سوف نختلف حول معنى المصطلح بما فيه الكفاية فيما بعد ـ للشعر. وهذا ما تؤكده كلمات نوال الإبراهيم بصورة مباشرة، وإن كان الحديث هذه المرة ليس عن أسباب الترحيب بالمحاكاة، بل عن أسبابه في بلاد النشأة نفسها:

«وكان السبب الثاني لسيادة نظرية المحاكاة في الفكر القديم أن مفكري تلك العصور قد اهتموا اهتماما واضحا بمعضلة السلوك البشري وبطبيعة القيم، وكانوا يقوّمون حقول المعرفة والفكر والإبداع على أسس أخلاقية. لذلك طلب أولئك المفكرون من فن الشعر وجها أخلاقيا يتصل بالأثر الذي يترتب على الوجه المعرفي منه، عندما يجمّل الشعر - بأدواته الفنية - ما هو جميل ويقبّح ما هو قبيح في عملية المحاكاة التي يحاكي بها الشاعر الجميل ليحببه إلى نفس المتلقي، أو يحاكي القبيح لينفر منه»(٣٤).

وبصرف النظر عن التفسير الضيق للغاية المزدوجة للمحاكاة التي حددها أرسطو باعتبارها التعليم والإمتاع، وهو التفسير الذي فسر الجانب التعليمي حتى عهد قريب باعتباره هدفا أخلاقيا، فإن ما يهمنا هنا، في كلمات صلاح رزق على وجه التحديد، أن مفهوم المحاكاة صادف هوى لدى البلاغيين العرب لأنه قدم لهم إطارا فلسفيا، يتسم بالعلمية إلى حد كبير، لممارساتهم البلاغية التي يمكن أن تندرج تحت ذلك الإطار النظري بسهولة.

لكن البلاغة العربية تعاملت مع مفهوم المحاكاة الأرسطية بحرفية واضحة أحيانا، وبحرية كبيرة في أحيان كثيرة، جاءت نتيجة عمليات تكييف مقصودة ومدركة للمفهوم الأرسطي لمقتضيات البلاغة العربية وواقع الإبداع العربي من ناحية، ولسوء فهم المحاكاة بسبب تشوه الترجمة والنقل من ناحية أخرى.

كان أحد أسباب سوء فهم المصطلح سوء نقله المبكر إلى العربية، فقد كانت الترجمة المبكرة للفظ الأصلي mimesis هي «التخييل»، وبعد ذلك، وفي مرحلة لاحقة، استخدم لفظ «محاكاة»، وفي ذروة التأثر بفكر أرسطو استخدمت الترجمتان معا، كمرادفين، وكان من الطبيعي أن ترتبط الترجمة المبكرة، حتى قبل أن نصل إلى آراء نقاد محدثين مثل كوليردج وريتشاردز عن الخيال، والخيال الأولي والخيال الثانوي، والوهم، كان من الطبيعي أن ترتبط بمصطلحات عربية أخرى مثل «المخيلة» و«التخييل» و«الخيال» وهي مصطلحات توحي، حتى في البلاغة العربية القديمة، بمعانٍ تختلف عن المعنى المقصود بالمحاكاة. وقد أدى ذلك الخلط الحتمي بين «مفهوم الخيال» بالمعنى الحديث، وكما فهمه عبدالقاهر الجرجاني في جزء منه على الأقل، وبين

مفهوم التخييل كمحاكاة بالمعنى الأرسطي، إلى بعض المواقف المتضاربة عند عبدالقاهر الجرجاني نفسه، فهو يعرف الخيال في أسرار البلاغة باعتباره «ما يثبت فيه الشاعر أمرا غير ثابت أصلا، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى»(٢٥). في هذا السياق يربط عبدالقاهر صراحة بين الخيال أوالتخييل والكذب، وهو ربط يرفضه عبدالقاهر في الصفحتين السابقتين على هذا النص من أسرار البلاغة. لكنه في موقع آخر من الكتاب نفسه يقدم تعريفا مفصلا للتخييل بمعناه الأرسطي، أي كمحاكاة، ويربط بين المحاكاة والإبداع في حماس ظاهر:

> «إن الصنعة إنما تمد باعها، وينشر شعاعها ويتسع ميدانها، وتتفرع أفنانها، **حين يعتمد الاتساع والتخييل، ويدعى الحقيقة بما أصله التقريب والتمثيل**... وهناك يجد الشاعر سبيلا أن **يبدع ويزيد، ويبدأ في اختراع الصورة ويعيد**، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا، ومددا من المعاني متتابعا، ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع والمستخرج من معدن لا ينتهي»(٢٦) [التأكيد من عندي].

وعبدالقاهر لا يتردد في سياق آخر، في الربط بين المحاكاة في الشعر، والمحاكاة في الرسم والتصوير:

> «فالاحتفال والصنعة في التصورات التي تروق السامعين وتروعهم، **والتخييلات التي تهز الممدوحين وتحركهم، وتفعل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش، أو بالنحت والنقر**: فكما أن تلك تعجب وتخلب وتروق وتوفق، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها... **كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ويشكله من البدع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجامد الصامت في صورة الحي الناطق، والموات الأخرس، في قضية الفصيح المعرب، والمبين المميز، والمعدم المفقود في حكم الموجود المشاهد... حتى يكتسب الدني رفعة، والغامض القدر نباهة. وعلى العكس يغض من شرف الشريف، ويطأ من قدر ذي العزة المنيف... ويخدش وجه الجمال ويتخونه... ويصنع من المادة الخسيسة بدعا يغلو في القيمة ويعلو**»(٢٧) [التأكيد من عندي].

لقد توقفت مؤكدا بعض مقاطع الجرجاني في السياقين السابقين لأن تلك المقاطع لا تمثل مفاتيح أساسية في مفهوم عبدالقاهر من المحاكاة، وإلى أي حد تتفق وتختلف مع المفهوم الأرسطي فقط، بل باعتبارها مفاتيح نظرية أدبية كاملة يتحدث فيها البلاغي العربي القديم عن جوانب الإبداع والتلقي ووظيفة الشعر، وهي جوانب سوف تتاح لنا فرصة التوقف عندها بتفصيل كامل في مواقع لاحقة من الفصل الحالي لتأكيد عصرنة عبدالقاهر وتعرضه لمعظم القضايا التي أصبحت محاور أساسية للجدل طوال القرن العشرين. وسوف نشرح أيضا، في حينه، التعديل الذي أدخله الجرجاني، وبلاغيون عرب آخرون، على مفهوم المحاكاة الأرسطي ليتواءم مع أنواع الشعر العربي الذي لم يعرف بعض الأنواع التي تحدث عنها أرسطو. يكفينا الآن إبراز التناقض الذي وقع فيه عبدالقاهر الجرجاني، نموذجا لبلاغيين عرب آخرين، بسبب سوء نقل المصطلح الأرسطي إلى العربية. ومن منطلق الإحساس بالتشتت بين ترجمة المفهوم مبكرا إلى «تخييل» ثم إلى «محاكاة» في مرحلة لاحقة يستخدم حازم القرطاجني في نهاية العصر الذهبي اللفظين مترادفين في السياق نفسه في مواضيع كثيرة من منهاج البلغاء: «وتنقسم التخاييل والمحاكيات بحسب ما يقصد بها إلى: محاكاة تحسين، ومحاكاة تقبيح، ومحاكاة مطابقة»[٣٨]. ويذهب الولي محمد إلى القول بأن الأمر ليس أمر مرادفة، ولكنه التباس واضح في مفهوم القرطاجني عن المحاكاة: «إن حديث حازم عن المحاكاة والتخييل كان ملتبسا، ومما زاد في هذا اللبس كونه يعطف أحدهما على الآخر مما يوهم بترادفهما كأن الأمر يتعلق بالمعنى نفسه متحققا في لفظين مختلفين»[٣٩]. ومن الواضح أن مفهوم الولي محمد هنا عن «التخييل» مفهوم حديث أفرزته كل التراكمات التي أضافها علماء النفس والنقاد والمبدعون عن الخيال والتخيل، وهو ما لا يقصده حازم أو يرمي إليه، فالتخييل عنده بالفعل ردف للمحاكاة، بل إنه يذهب إلى الربط بين التخييل والكذب، تماما كما فعل عبدالقاهر من قبل، مما يدخلنا في دوائر لا نهائية من اللبس:

> «لما كانت النفوس على التنبه لأنحاء المحاكاة واستعمالها والالتذاذ بها منذ الصبا وكانت هذه الجبلة في الإنسان أقوى منها في سائر الحيوان - فإن بعض الحيوان لا محاكاة فيه أصلا، وبعضها فيه محاكاة يسيرة: وإما بالنغم كالببغاء، وإما بالشمائل كالقرد - اشتد ولوع النفس بالتخيل وصارت شديدة الانفعال له حتى إنها ربما تركت التصديق للتخيل»[٤٠].

وربما كان هذا اللبس بين مصطلحي «التخييل» و«المحاكاة» أحد الأسباب التي حدت بمفكر كبير مثل زكي نجيب محمود إلى رفض فكره تأثر البلاغة العربية القديمة بكتاب الشعر لأرسطو، نقول ربما كان ذلك اللبس أحد الأسباب، لأن زكي نجيب توقف عند جانب آخر، سبقت الإشارة إليه، وهو أن المحور الرئيسي لكتاب أرسطو يدور حول التراجيديا والكوميديا، أو الشعر الدرامي، وهو نوع أدبي لم يعرفه العرب في البلاغة القديمة، وقد أشرنا من قبل إلى أن اختفاء هذا النوع من التأليف الشعري في الثقافة العربية بل عدم معرفته به أصلا كان السبب في التحريف أو التعديل الذي أدخله العرب على وظيفة المحاكاة بالمفهوم الأرسطي. في إيجاز شديد، في سياق حديثه عن البطل التراجيدي، اشترط أرسطو في ذلك البطل أن يكون أكبر من الحياة «Bigger than life»، وقد أسس رأيه ذلك على ملاحظاته لروائع المسرح الإغريقي آنذاك، حيث كان البطل «غير عادي»، فهو إما إله مثل «زوس» أو «بروميثيوس»، وإما نصف إله مثل «هرقل» وإما ملك مثل «أوديب»، ولهذا يتصف البطل التراجيدي الأرسطي بأنه «أفضل مما هو عليه في الواقع «Better than he really is»، على أساس أنه كلما زاد قدر البطل ونبله وسموه زاد تعاطفنا معه عند سقوطه. وفي المقابل، فإن البطل الكوميدي، من منظور أرسطو، يوضع حيث نضحك عليه ونسخر منه، وهو رد فعل يصبح ممكنا من الناحية الجمالية حينما يضع المشاهد بينه وبين الشخصية مسافة عاطفية أو حاجزا يبعده عنه ويمكنه من السخرية منه في الوقت نفسه. لهذا يتصف البطل الكوميدي، كما يحاكيه الفن، بأنه أسوأ أو أخس مما هو عليه في الواقع «Worse than he really is». لهذا كانت وظيفة المحاكاة الأرسطية تقديم النبيل أكثر نبلا أو الشجاع أكثر شجاعة في التراجيديا، والخسيس أكثر خسة والجبان أكثر جبنا في الكوميديا. مفتاح الشخصية في الفن، من منظور أرسطو، هو المبالغة، إيجابا أو سلبا. لكن الفن لا يقدم ما لا وجود له أو، بمعنى أدق، لا يقدم النبل حيث لا يوجد، أو الخسة حيث لا توجد.

وحينما ووجه البلاغي العربي بهذا النوع من التأليف الشعري الذي لم يعرفه وحّد بين التراجيديا وشعر المديح العربي وبين الكوميديا وشعر الهجاء. وفي المديح يقوم الشاعر برفع قدر الوضيع، بينما يغض من شرف الشريف في الهجاء! ذلك هو التكييف الذي أدخله العقل العربي على وظيفة المحاكاة

الأرسطية، وهو تكييف فرضته ظروف الإبداع العربي، لكن هذه الظروف هي التي دفعت مفكرا كبيرا مثل زكي نجيب محمود إلى نفي حدوث التأثر بالفكر اليوناني، وهو نفي لا نملك إلا أن نختلف معه بشأنه:

> «وإن الدارس لتأخذه الدهشة للوهلة الأولى كيف يكون لكتاب الشعر أثر في الثقافة العربية، مع ان مدار اهتمامه هو شعر الملاحم والتراجيديا، وقد خلت الثقافة العربية منهما، نعم، إن كتاب الشعر قد ترجم إلى العربية - ترجمة أبو بشر متى بن يونس - ولخصه تلخيصا وافيا ابن سينا وابن رشد وغيرهما من فلاسفة المسلمين، لكن هؤلاء كانوا يعدونه جزءا من المنطق، إذ عدوه صناعة ترمي إلى تسليم السامع بما يقوله القائل، ومن ثم فهو لاحق بالجدل والخطاب، مما يدل على بعد ما بين كتاب الشعر فيما قصد إليه أرسطو من جهة، وما فهمه منه العرب من جهة أخرى»[٤١].

إن ما حدث، وتؤكده البلاغة العربية، هو أن العقل العربي كيَّف تعريف أرسطو ليتفق مع الأنواع المعروفة للشعر العربي، ومن ثم لا نتفق مع رأي زكي نجيب القائل بأن ذلك التأثير لم يحدث أو لم يكن ممكنا على أساس أن العقل العربي لم ينتج الملاحم والتراجيديا ولم يعرفها.

ونعود إلى مفهوم المحاكاة كما عرفه البلاغيون العرب، مقتبسا مستعارا أو مطورا وبصرف النظر عن سوء الترجمة وسوء الفهم، لنتوقف عند تعريفهم للمحاكاة وتوظيفها في تطوير نظرية أدبية عربية، دون أن يعني ذلك إرجاع ازدهار الدراسات البلاغية العربية إلى اكتشاف أرسطو وكتبه. والمؤسي أن البعض فعل ويفعل ذلك في كثير من الإجحاف لقدرة البلاغة العربية على الوقوف على قدميها، كما فعل طه حسين في مقولته المشهورة في مقدمة نقد النثر التي صنف بها عبدالقاهر الجرجاني باعتباره فيلسوفا يجيد شرح أرسطو والتعليق عليه»[٤٢]. ولا يتوقف طه حسين عند ذلك، إذ يمضي ليرد أفضل ما كتبه الجرجاني في «أنفس ما كتب في البيان العربي» ويعني أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز، إلى أرسطو الذي تعرف عليه البلاغي الأشهر ولابد، كما يرى طه حسين، عن طريق ترجمات وتلخيصات ابن سينا، ثم يصل في حكمه النهائي المتحامل ضد عبدالقاهر: إلى «وإنا لنجد في كتابه المذكور [يقصد أسرار البلاغة] جراثيم الطريقة التقريرية التي أودت بالبيان العربي

في القرن السادس»[٤٣]. وفي المقابل هناك من يسلم بقدر واضح من التأثير الصحي الذي تعرضت له البلاغة العربية، وفي مقدمة هؤلاء شكري عياد الذي يرى أن المقارنة بين الكتابات النقدية العربية حتى أوائل القرن الثالث الهجري والكتابات التي أفرزها العقل العربي بعد ذلك التاريخ تؤكد حدوث ذلك التأثر. إذ يخلص عياد في تحقيق وترجمة كتاب أرسطوطاليس في الشعر إلى أن الممارسات النقدية العربية حتى ذلك التاريخ المفصلي كانت نقدا ذوقيا يفتقر إلى العمق والتركيب والأحكام القيمية العامة، وهي خصائص تتصف بها الكتابات النقدية بعد ذلك التاريخ، خصائص تعلمها العقل العربي، ولاشك من احتكاكه بالفكر اليوناني عن طريق الترجمة والتلخيص. ورغم المقارنة التي يعقدها شكري عياد بين النقد العربي قبل وبعد الاحتكاك بالثقافة اليونانية إلا أنه يتوقف عند الجاحظ ليؤكد أن البلاغي العربي الأول لايقدم في كتابيه دليلا على التأثر بآراء أرسطو. وبصرف النظر عن المقولة المستفزة التي وردت في الحيوان حيث يرى الجاحظ أن الشعر «حديث الميلاد، صغير السن» وأنه بدأ بامرئ القيس بن حجر والمهلهل بن ربيعة، وكتب أرسطوطاليس ومعلمه أفلاطون، ثم بطليموس، وديمقراطس، «ثم يقصر فضيلة الشعر على العرب وعلى من يتكلم بلسان العرب» فإن المقولة، إذا تغاضينا عن استفزازيتها، تؤكد أن الرجل لم يكن على دراية، أي دراية، بوجود شعر غير عربي. ونضيف نحن هنا أن جهود الكندي الذي عاصر الجاحظ وقدم أولى المحاولات للتعريف بكتاب الشعر وبعض جوانب البلاغة اليونانية تفسر وجود تلك الإشارة إلى أرسطوطاليس وأفلاطون وبطليموس، والذي لا يمكن أن تكون معرفة الجاحظ بهم تخطت مرحلة الأسماء، خاصة أن خطابة أرسطو لا يمكن أن يكون قد لخص أو ترجم إلى العربية قبل منتصف القرن الثالث الهجري، أي قبل أو بعد وفاة الجاحظ (٢٥٥هـ) بسنوات قليلة.

ها نحن قد نسينا ما وعدنا القارئ به وانزلقنا إلى متاهة الدفاع عن البلاغة العربية على الرغم من أن موقفنا المبدئي هو أن تأثر البلاغة العربيةبالفكر اليوناني ليس فيه ما يوجب الدفاع أو الاعتذار عنه، لأن التأثير واضح وثابت. وفي أكثر من مرة استعار البيانيون العرب تعريف أرسطو للمحاكاة حرفيا تقريبا. من التعريفات المبكرة التي اعتبرت مرجعا يحيل إليه البلاغيون العرب لسنوات طويلة ذلك التعريف الذي قدمه ابن سينا للمحاكاة:

«إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة، واستعمالها منذ الصبا... وللمحاكاة في الإنسان فائدة. وذلك في الإشارة التي تحاكي بها المعاني فتقوم مقام التعليم فتقع موضع سائر الأمور المتقدمة على التعليم، وحتى إن الإشارة إذا اقترنت بالعبارة أوقعت المعنى في النفس إيقاعا جليا، وذلك لأن النفس تنبسط وتلتذ بالمحاكاة فيكون ذلك سببا لأن يقع عندها الأمر أفضل موقع»(٤٤).

إن مفردات المحاكاة الأرسطية في تبسيط شديد هي: الشعر محاكاة؛ الإنسان يحاكي لأنه يولد بميل غريزي للمحاكاة من ناحية، ولأنه يستمد لذة من المحاكاة، من ناحية ثانية، غاية المحاكاة هي تحقيق التعليم والامتاع. هل تختلف مفردات المحاكاة كما فهمها ابن سينا عن المحاكاة كما قدمها أرسطو؟ لا أظن أننا بحاجة إلى مناقشة تعريف ابن سينا لندرك مدى التطابق بين المفهومين. وفي مرحلة تالية يقدم ابن رشد هو الآخر تعريفا للمحاكاة، في جانب منها، كما فهمها في كتاب الشعر وبمفردات تقترب من مفردات أرسطو أكثر من اقتراب ابن سينا منها. فهو يرى أن طبع الإنسان يحوي علتين يتولد عنهما الشعر:

«أما العلة الأولى: فوجود التشبيه والمحاكاة للإنسان بالطبع من أول ما ينشأ...

وأما العلة الثانية: فالتذاذ الإنسان، أيضا، بالوزن والألحان، فإن الألحان يظهر من أمرها أنها مناسبة للوزن عند الذين في طباعهم أن يدركوا الأوزان والألحان. فالتذاذ النفس، بالطبع، بالمحاكاة والألحان والأوزان هو السبب في وجود الصناعات الشعرية، وبخاصة عند النظرة الفائقة في ذلك»(٤٥).

إن تعريفي ابن سينا وابن رشد، في حقيقة الأمر، لا يمكن ردهما إلى البلاغة العربية بأي حال من الأحوال، فهذه مفاهيم نقلها الاثنان عن أرسطو، وقد توقفنا عندهما لنبرهن أنه ابتداء من أواخر القرن الرابع على الأقل وبداية القرن الخامس الهجري كان أمام البلاغيين العرب وأبرزهم عبدالقاهر وحازم ترجمة عربية دقيقة لمفهوم المحاكاة الأرسطي يختلف في دقته وتحديده عن محاولات الترجمة والتلخيص السابقة التي اتسمت

بسوء الفهم والتشوش. وما يهمنا الآن أن نتحول إلى توظيف البلاغيين العرب - فابن سينا وابن رشد، في سياقنا الحالي على الأقل، كانا ناقلين لمفهوم المحاكاة الأرسطية إلى العربية - لمفهوم المحاكاة في نظرية الشعر العربية، إبداعا ونقدا.

ومن الواضح أن العقل العربي كان أكثر استعداد لتقبل آراء أرسطو عن المحاكاة من استعداده لتقبل آراء أفلاطون لأسباب مختلفة أبرزها: أولا، لقد كان العقل العربي. كما أشار نتون Netton في سياق سابق، أميل إلى رفض الشك الأفلاطوني في عالم الحواس، وهو الشك الذي وضع الحقيقة عند نهاية السلم الصاعد، في عالم المثل. ثانيا، إن أفلاطون، حينما يصل في نهاية المطاف إلى رفض الشعر ونفي الشاعر خارج جمهوريته الفاضلة، يقول بأن الفن محاكاة للأشياء المحسوسة، وعالم الحس في سلمه يحتل أدنى مرتبة في الوجود، باعتبار الأشياء الموجودة في العالم الحسي محاكاة أو نسخا لا يعتد بها للحقائق المثالية العليا. أما أرسطو فلم يقل بأن الشعر أو التراجيديا محاكاة للأشياء في صورتها الحسية، بل محاكاة لأفعال وسلوك. ومن ثم كان ذلك التوحد الأرسطي بين السلوك والشخصية. وقد صادف ذلك هوى لدى البلاغي العربي لأنه يخدم أغراض الشعر العربي وفي مقدمتها المديح والهجاء بالطبع.

كيف وظف البيانيون العرب إذن مفهوم المحاكاة الأرسطي؟ وماذا أضافوا من تعديلات أو مواءمات حتى يتفق مع طبيعة البلاغة العربية؟ ثم، ماذا كانت رؤيتهم النهائية للعلاقة بين الأدب والواقع الذي يحاكيه؟ وهنا يكمن انجاز علم البيان العربي الحقيقي.

ماذا فعل البلاغيون بمفهوم المحاكاة كما نقل إليهم وكيف وظفوه في تطوير نظريتهم الشعرية؟

قدامة بن جعفر، على سبيل المثال، ذلك البلاغي العربي المبكر الذي كان تعريفه للشعر باعتباره «كلام موزون مقفى يدل على معنى» السلطة الإحالية التي أشار إليها البلاغيون العرب من بعده بالتأكيد والتعديل والاختلاف، يحتل مركزا فريدا باعتباره مارس شرح الفلسفة، ومن ثم كان على اتصال أكيد ومبكر بالفكر اليوناني، ومارس التنظير النقدي الذي يمثل نقد الشعر ذروته في القرن الرابع الهجري. وقد سبق أن قلنا إن قدامة قد تأثر بصورة

شكلية ببعض أفكار أرسطو. ورغم توقف كل من شكري عياد وجابر عصفور عند تأثير الفكر اليوناني على إنتاج قدامة بن جعفر، إلا أنهما يسلمان في نهاية الأمر، وإن كان ذلك بطريقة غير مباشرة، بضعف ذلك التأثير. فشكري عياد يرى أن دراسة الفلسفة اليونانية ساهمت في تطوير منهج البحث الذي تبناه قدامة في نقد الشعر. «وكتابه - نقد الشعر»، يكتب عياد، «مؤلف على طريقة الفلاسفة، يبدأ بحد الشعر وبيان أقسامه (الفصل الأول) ثم يصف نعوت كل قسم (الفصل الثاني) ثم عيوب كل قسم (الفصل الثالث) وهذه محاولة واسعة المدى لتنظيم علم الشعر تنظيما أشبه بالعلوم العقلية، وتحويله عن الدراسة الجزئية والموازنات الجزئية إلى أن يكون علما معياريا يوقف به على تمييز جيد الشعر من رديئه بوجه عام»[٤٦]. وحينما يحاول شكري عياد تتبع تأثير كتاب الشعر لأرسطو على وجه التخصيص، وهو الكتاب الذي كان يجب أن يكون في مقدمه المؤثرات في كتاب قدامة في نقد الشعر، يخلص إلى نفي تأثر قدامة بكتاب أرسطو، خاصة أن تعريف قدامة للشعر - «كلام موزون مقفى يدل على معنى» - قد خلا من صفة الشعر الذاتية التي ذكرها أرسطو، وهي «المحاكاة»[٤٧]. ويصل شكري عياد إلى النتيجة نفسها عندما يتوقف عند أحد الأركان البارزة في بلاغة قدامة، كما قدمها في نقد الشعر، وهي العلاقة بين المادة والصورة الشعرية. فالتأثير هنا، كما يقول عياد، فلسفي أيضا، وبعيد بشكل واضح عن كتاب الشعر لأرسطو.

وبرغم أن جابر عصفور يحاول إثبات تأثير كتاب الشعر في فكر قدامة، على أساس أن متى بن يونس، الذي قدم أول ترجمة معروفة لكتاب أرسطو، كان معاصرا لقدامة بن جعفر، إلا أنه يخلص في نهاية الأمر إلى موقف لا يختلف عن موقف شكري عياد، فهو يوسع دائرة التأثير الأرسطي إلى ما يسميه الفلسفة الأرسطية الشاملة، ويتوقف، وبالتركيز نفسه، عند العلاقة بين مادة الشعر وصورته:

> «ومن الواضح أن تركيز قدامة على الشكل لا يعتمد على الأفكار النقدية لأرسطو في كتابيه عن الشعر والخطابة فحسب، بل يعتمد - بالمثل - على الفلسفة الأرسطية الشاملة، وبخاصة ما يسمى منها بالفلسفة الأولى: حيث التمييز بين الشكل أو الصورة، وبين المادة أو الهيولي، والكشف عن العلاقة بينهما»[٤٨].

ولا نملك، في هذه المرحلة، إلا أن نتفق مع رأي عصفور الذي أشرنا إليه من قبل، والقائل بأن تأثير الفكر اليوناني في تلك المرحلة من تاريخ البلاغة العربية يتمثل في تقديم الإطار المنهجي والعلمي لتأصيل البلاغة العربية وتقنينها. أما موضوع العلاقة بين مادة الشعر وصورته فله حديث آخر.

فإذا تحولنا إلى البلاغي الأكبر، عبدالقاهر الجرجاني، واجهتنا حالة فريدة ونموذج فذ للعقل العربي الذي خبر قديم البلاغة العربية ووعاه، ولا يمكن أن يكون قد انفصل بالكامل عن تيار الفكر اليوناني من حوله، عن طريق الترجمة والتلخيص ابتداء بالكندي، ومرورا بالفارابي ثم قدامة بن جعفر نفسه وأخيرا ابن سينا. ورغم ذلك استطاع أن يصل بالبلاغة العربية إلى مرحلة من النضج تمثلت في تطوير مذهب لغوي عربي وآخر أدبي أو نقدي تختفي المسافة بينهما وبين أبرز قضايا اللغة والنقد في قلب القرن العشرين الميلادي. وقد سبق أن توقفنا عند التناقض الذي تعبر عنه كتابات الجرجاني فيما يتعلق بمعنى التخييل. من هنا سنتوقف في سياقنا الحالي عند توظيفه لمفهوم المحاكاة، سواء استخدمنا هذا المصطلح أو مصطلح التخييل. والواقع أن ما حققه الجرجاني في توظيفه العربي الخالص لمفهوم المحاكاة الأرسطي يعتبر نموذجا يحتذى لتأصيل الفكر الوافد داخل الثقافة العربية ثم تحقيق نقلة نوعية لا نملك إلا أن نقف أمامها في احترام وإعجاب. لقد حول الجرجاني مفهوم المحاكاة أو التشبيه أو المشابهة إلى نظرية «ابتداع» عربية ترى أن الشعر إبداع قبل أن يكون محاكاة أو مشابهة. ونرجو أن يغفر لنا القارئ إحالته إلى نص سبق إحالته إليه وذلك بسبب أهميته البالغة في السياقين، السابق والحالي:

> «فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتخييلات التي تهز الممدوحين وتحركهم، وتفعل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش، أو بالنحت والنقر؛ فكما أن تلك تعجب وتخلب وتروق وتوفق، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه، ولا يخفى شأنه... كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور، ويشكله من البدع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجامد الصامت في صورة

الحي الناطق، والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب، والمبين المميز، والمعدن المفقود في حكم الموجود المشاهد، كما قدمت القول عليه في باب التمثيل»[٤٩].

لقد وجدت صعوبة في تحديد أي المقاطع يمكن تأكيدها في النصف السابق، إذ إننا نتعامل هنا مع نص يدخل في صميم النظرية الأدبية العربية وتتواتر الأفكار فيه في تركيز مثير للإعجاب. لهذا سنؤكد معا مفاتيح ما يتحدث عنه الجرجاني. إننا أمام رجل على دراية كاملة بمفهوم المحاكاة الأرسطي، ولا يمكن لقارئ أن ينكر ذلك. وهذه حقيقة تؤكدها مصطلحات مثل: «التصويرات» و«التخييلات». وفي الوقت نفسه فإن المحاكاة التي يتحدث عنها عبدالقاهر هنا خرجت من دائرة المفهوم الأرسطي إلى دائرة النقد الجديد والحديث الذي يرى المحاكاة إبداعا كاملا. فنحن في تعاملنا مع نظرية المحاكاة الأرسطية عادة نجهد أنفسنا، ونقدح فكرنا، ونلجأ إلى الكثير من التأويل والتحميل وقراءة ما بين السطور، لنثبت أن المحاكاة عند أرسطو لا تعني «إعادة إنتاج الواقع في سلبية»، ولكنها تعني أيضا قدرا محدودا من الإبداع. وليس الأمر كذلك مع عبدالقاهر الجرجاني الذي يقدم تفسيرا بالغ العصرنة للأدب كإبداع كامل. كأن الرجل، بعد أن تعرف على محاكاة أرسطو، نظر إليها في مسافة نقدية كانت كافية لإعادة تفسيرها كإبداع كامل. ولماذا نقول «إعادة تفسيرها»؟ إننا أمام نظرة عربية، باللغة «العصرنة» للمحاكاة باعتبارها إبداعا. هل يمكن أن يكون هناك حماس لتفسير المحاكاة كإبداع أكثر من حماس عبدالقاهر وكلماته؟ فالمعاني، في النص الشعوري، تحول «الجامد الصامت» إلى «حي ناطق»، والموات الأخرس «إلى فصيح» و«العدم» أو ما لا وجود له إلى «موجود مشاهد». ولهذا لم يكن غريبا أن «يحور» الجرجاني كثيرا في مفهوم المحاكاة الأرسطية التي تهدف إلى تصوير النبيل أكثر نبلا، والجميل أكثر جمالا، والقبيح أكثر قبحا، إلى «إكساب الدني رفعة والغامض القدر نباهة، وعلى العكس يغض من شرف الشريف، ويطأ قدر ذي العزة المنيف ويخدش وجه الجمال ويتخونه»، أي إلى إيجاد الشيء حيث لا يوجد. لقد تحولت المحاكاة عند عبدالقاهر إلى نظرية إبداع متكاملة.

وربما يكون هذا التفرد الذي يتمتع به إنجاز عبدالقاهر الجرجاني في تاريخ البلاغة العربية وراء التضارب الواضح في القراءات الحديثة لإنتاجه. وقد توقفنا من قبل عند رأي طه حسين في بلاغة عبدالقاهر الذي يرى أنه

لم يكن أكثر من شارح للفلسفة اليونانية، ثم إنه لم يتأثر بأرسطو، ولم يكن ليتأثر به البلاغيون العرب الآخرون لأنهم اعتمدوا على ترجمات ابن سينا المحرّفة لكتابي أرسطو في الشعر والخطابة، كما يرى طه حسين. وإن كان ذلك لم يمنع طه حسين من إبداء إعجابه الصريح بإنجازات عبدالقاهر: «ولا يسع من يقرأ دلائل الإعجاز إلا أن يعترف بما أنفق عبدالقاهر من جهد صادق خصب في التأليف بين قواعد النحو العربي وآراء أرسطو العامة في الجملة والأسلوب والفصول. وقد وفق عبدالقاهر فيما حاول توفيقا يدعو إلى الإعجاب»(٥٠). وهو أيضا ما دفع باحثا مثل أحمد مطلوب إلى تأكيد تفرد عبدالقاهر كعبقرية بلاغية أصيلة:

«وإذا كان الأمر كذلك فلن يستطيع الباحث إلا أن يفترض أن عبدالقاهر قد اطلع على التراث اليوناني المترجم وأنه قرأه ولكنه لم يتخذ منه أساسا في كل ما كتب، ولذلك يبقى قمة البلاغة والنقد. تجمعت عنده الروافد العربية فأحالها نهرا متدفقا يزخر بكل جديد. ولو كتب للبلاغة والنقد رجل آخر مثله لتطورا كثيرا»(٥١).

ويتخذ شوقي ضيف موقفا أكثر تحديدا من إنجاز الجرجاني الذي يرى أنه استوعب ما قرأه من خطابة أرسطو من خلال ابن سينا واطلع على ما فيه من حديث عن «صحة تأليف الكلام وما ينبغي أن يراعي فيه من الروابط ومن التقديم والتأخير ومن الاتساق بحيث لا تظهر فيه معاظلة»...

«ولسنا نزعم أن شيئا من ذلك كله دفع عبدالقاهر لإحداث نظريته وما استخرجه من قواعد المعاني الإضافية، وإنما نزعم أنه قرأ ذلك كله واستوعبه استيعاب الحاذق البصير. ومن المؤكد أن ما كتبه نحاة العرب من سيبويه في خصائص التعبيرات النحوية شيء يفوت الحصر وأن عبدالقاهر أفاد مما كتبوه فائدة كبرى في دراسته التي انتهت به إلى وضع نظريته في المعاني الإضافية وصور الأداء النحوية للكلام»(٥٢).

أي أن عبدالقاهر الجرجاني استوعب جيدا ما قرأه من أرسطو، لكنه حينما ألف في البلاغة العربية جاء ما كتبه في المجاز والاستعارة والكناية والتشبيه ونظرية النظم التي تقوم على إعمال أحكام النحو اعتمد على التراث النحوي العربي، وجاء إنتاجه تطويرا لجهود النحاة العرب منذ سيبويه. وفي هذا تكمن عبقرية عبدالقاهر وأصالته، وهي الأصالة التي يؤكدها أيضا محمد خلف الله

أحمد في دراسته من **الوجهة النفسية في دراسة الأدب** حيث اكتفى بمقولة طه حسين بأن الجرجاني لابد أنه قرأ ترجمة ابن سينا لكتابي الخطابة والشعر ليقرر أصالة إنجاز البلاغي العربي: «ولن تعطينا النظرة السريعة التي نظرناها في كتاب الشعر لأرسطو أكثر من ترجيح أن **عبدالقاهر متأثر بأرسطو على العموم** في منزعه النفساني في فهم ظواهر الأدب. وتأثره في هذا إنما هو تأثر العالم بما يصل إليه من ثقافات **وليس التأثر أو التقليد المباشر الذي ينفي عن صاحبه الأصالة في البحث العلمي**»(٥٢) [التأكيد من عندي].

فإذا انتقلنا إلى حازم القرطاجني (٦٠٨ ـ ٦٤٨ هـ، ١٢١١ ـ ١٢٨٥م) نجد أنفسنا نتعامل مع بلاغي وناقد مسلم يحاول وحيدا أن يعيد النظام، ليس إلى عالم مضطرب فوضوي فحسب، بل إلى حضارة على حافة الهاوية، وهو ما يفسر حرص حازم الواضح على أن يقنن في تفصيل شديد للإبداع والصناعة الشعرية، مستفيدا، كما لم يستفد بلاغي من قبل، من إنجازات كل من البلاغة العربية والبلاغة اليونانية. هكذا جاء مفهوم القرطاجني، ليس أكثر تفصيلا وتركيبا وعمقا من المفاهيم العربية السابقة فحسب، بل من مفهوم أرسطو نفسه. وقد كانت استفادته من معطيات علم النفس القديم وراء ذلك التعقيد الذي شهده المفهوم لأول مرة باعتباره تخييلا بالمعنى التقليدي للمحاكاة، وباعتباره نشاطا لملكات «الخيال» والمخيلة بمعانيها الحديثة، كما قدمها كوليردج وريتشاردز. ليس معنى ذلك، كما قد يتوهم البعض، أن الخطوط الفاصلة بين المفاهيم والتعريفات عند حازم كانت واضحة محددة. لكن العكس هو الصحيح. وفي أحيان كثيرة يشعر القارئ لحازم القرطاجني أن قراءته لأرسطو قد حملت بأكثر مما تحتمل من التأويل، وبالقدر نفسه الذي تغري فيه آراء حازم نفسه بتحميلها أكثر مما تحتمل. وربما يكون تذبذب حازم في تحديد دلالة مصطلح التخييل وراء التأويلات المختلفة للمصطلح في بعض القراءات الحديثة والتي تنقل التخييل من دائرة «الإنشاء» أو الإبداع إلى دائرة التلقي على أساس التمييز الواضح بين المحاكاة والتخييل باعتبارهما نشاطين عقليين مختلفين: الأول نشاط يمارسه المبدع والثاني نشاط يمارسه المتلقي، وهو ما يخلص إليه الولي محمد في الصورة الشعرية استنادا إلى كلمات يحيل إليها لجابر عصفور في مفهوم الشعر والذي اعتبره شخصيا أفضل ما كتب عن نظرية الشعر عند حازم القرطاجني. «نخلص بعد هذا»، يكتب الولي

محمد، «إلى مجرد التأكيد: أن المحاكاة علاقة النص بالعالم الذي تصفه وصفا جماليا. أما التخييل فعلاقة النص بالمتلقي وبعبارة أدق استجابة المتلقي أمام النص المحاكي، وأن التوفيق الأدبي في لحظة المحاكاة يترتب عليه الفوز في لحظة التخييل لدى المتلقي وهذا يتضمن حتما صياغة النص في ذاته صياغة لائقة»[٥٣]. وبصرف النظر عما إذا كانت نظرية المحاكاة كما فهمها حازم تحتمل هذا القراءة أم لا، فإننا حينما نفرق بين النشاطين بهذا الشكل، ونربط المحاكاة بالإبداع أو الإنشاء، فإننا نقترب في تفسيرنا للتخييل من معنى الخيال الحديث، وهو بهذا المعنى قدرة لا تقتصر ممارستها على فعل التلقي فقط، بل يجب توافرها في فعل الإنشاء، وبقدر أكبر. لكننا لا نريد أن ندخل في متاهات تبعدنا عن خطنا الأساسي وهو تحديد مساهمة حازم القرطاجني في تطوير نظرية أدبية عربية. ويكفي أن نحيل القارئ الذي يسعى إلى أكثر من هدفنا المحدد إلى كتاب حازم نفسه منهاج البلغاء وإلى الدراسة القيمة التي قدمها جابر عصفور حول النظرية النقدية لحازم. الثابت أن منهاج البلغاء يمثل أفضل ما أفرزه العقل العربي في مجال النقد الأدبي، وأنه، بالرغم من كل التناقضات والتداخلات، يقدم نظرية عربية في الأدب تتناول في تفصيل غير مسبوق عملية الإبداع وشروط تحققها وآلياتها وطبيعتها بين المحاكاة والإنشاء أو الخلق، ووظيفة الأدب، ووظيفة اللغة، وقضايا الموهبة والتقاليد والشكل والمضمون والتحليل اللغوي للنص.

وقد سبق لنا أن توقفنا في سياق مختلف عند تعريف حازم للشعر، ولكننا نعود في سياقنا الحالي إلى التعريف نفسه لنتوقف عنده مرة أخرى لغرض جديد. وهنا لابد من الإشارة إلى أن القرطاجني حينما يعرف الشعر باعتباره محاكاة في السياق المشار إليه فإنه لا يكتفي بذلك التعريف، بل يعود إلى الموضوع نفسه أكثر من مرة في سياق كتابه ليضيف جديدا هنا، ويعدل جانبا هناك وقد سبق أن أشرنا إلى أن حازم استطاع بهذا الشكل أن يقدم أكثر التعريفات شمولا وتفصيلا للشعر في تاريخ البلاغة العربية. الشعر عنده «كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة، مستقلة بنفسها أو مقصورة بحسن تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو

بمجموع ذلك»[٥٤]. وإذا كنا في السياق السابق قد توقفنا عند التناقضات والتداخلات في تعريفه للشعر فإننا هنا نتوقف عند شمولية تعريفه للمحاكاة. فحازم، على عكس ما قد يرى البعض، لم يكن مجرد بؤرة التقت فيها، في نهاية العصر الذهبي للبلاغة العربية، جميع خيوط التأثير اليوناني، فقد كان إنتاجه امتدادا قويا لتيارات البلاغة العربية منذ بدايتها حتى القرن السابع، بل إنه لم يستطع في الكثير مما كتبه أن يبتعد عن تيارات الحياة المضطربة من حوله. ولهذا لم يكن غريبا أن يبدأ تعريفه بمفردات قدامة بن جعفر نفسها التي عرّف بها الشعر من قبل، أو يتوقف قرب نهاية التعريف عند «حسن تأليف الكلام»، الذي يضع تعريفه للشعر في قلب نظرية النظم عند الجرجاني. من هنا تجيء أصالة تعريفه. وفي الوقت نفسه، فإن مفهومه عن المحاكاة ووظيفتها يضعه، بالقدر نفسه، في قلب التعريف الأرسطي حينما يحدد الغاية من المحاكاة الشعرية على أنها تحبيب ما قصد تحبيبه إلى النفس، وتنفيرها مما قصد تكريهها له.

ويمضي حازم ليتحدث في تفصيل شديد عن طبيعة المحاكاة وآلياتها والعلاقة بين العمل المحاكي والمادة المحاكاة، وهو إنجاز لم يسبقه إليه بلاغي عربي، وإن كان ذلك لا يعني بالضرورة أننا نتفق، أو يجب أن نتفق، مع كل ما كتبه حازم. وقد حددنا منذ البداية أن الحديث عن نظرية أدبية عربية وتحديد أركانها لا يعني الاتفاق مع كل جزئياتها، ويكفينا فقط أن نثبت وجودها. وهكذا يتحدث حازم القرطاجني عن دائرة التخييل والمحاكاة بلغة لا تختلف في جوهرها عن لغة الدائرة نفسها أو الدوائر الحداثية:

> «كل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق ما أدرك فيه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصور الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ لمن لم تتهيأ له سمعها من المتلفظ بها، صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيئات الألفاظ، فتقوم بها في الأذهان صور المعاني، فيكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليه»[٥٥].

وكلام حازم هنا يمكن التعامل معه، بل لا نملك إلا أن نتعامل معه، من مدخلين: واحد لغوي والآخر نقدي. المدخل اللغوي في حد ذاته يضع حازم القرطاجني في قلب علم اللغة الحديث، إذ إن دائرة الإرسال والتلقي والشفرة اللغوية (المتلفظة والمكتوبة) المستخدمة لا تختلف في أي من جزئياتها عن دائرة سوسير المغلقة التي سبق أن أشرنا إليها في سياق حديثنا عن النظرية اللغوية العربية. فالمرسل يكون صورة ذهنية للشيء المحاكي، وحينما يحتاج إلى نقل هذه الصورة الذهنية إلى ذهن متلق، في عملية التوصيل اللغوي، يعبر عن تلك الصورة بلفظ أو ألفاظ، هو التلفظ الصوتي عند سوسير فيما بعد. هذا التلفظ الصوتي هو ما يستقبله المتلقي ويقوم، من ثم، بتحويله داخل ذهنه إلى الصورة، أو الدلالة المتفق عليها. وإذا كانت الدائرة السوسيرية لا تكتمل عند حازم، لأنه يتوقف عند إرسال الرسالة وتلقيها، ولا ينتقل إلى إعادة إرسال الرسالة من جانب المتلقي إلى المستقبل نفسه، فإن ذلك أمر مسلم به ولا ينفي وجود الدائرة المغلقة في فكر القرطاجني. في داخل هذه الدائرة أيضا يكون التركيز على اللفظ، أي على التلفظ الصوتي أو الكلام parole قبل الكتابة. ويمكن في ضوء كلمات حازم رسم دائرة أخرى يتم فيها محاكاة الكلام كتابة ونقله إلى متلق كان غائبا، أي «لم يتهيأ له سمعها من المتلفظ الأول بها»، كما يقول حازم، فيقوم وعي المتلقي بتحويل الصورة الخطية (الكتابة) إلى صورة صوتية تحاكي الشيء المحاكي أصلا.

أما المدخل النقدي الذي يحدد العلاقة بين الشيء المخيل والصورة المتخيلة والأداة فنقطة انطلاقه لغوية صرفة. ولقد سبق أن أكدنا أن البلاغة العربية، من بين علوم البلاغة المختلفة، تقدم نموذجا للارتباط الوثيق بين ما هو لغوي وما هو أدبي. في سياقنا الحالي، يؤكد حازم ما أكده البلاغيون العرب الآخرون، ونعني به الجانب اللغوي للمحاكاة. فالشفرة المستخدمة ليست الألوان أو الخطوط أو إشارات الأيدي أو تعبيرات الوجه، بل مفردات اللغة متلفظة أو مكتوبة. ومن هنا فإن الحديث عن نظرية عربية للأدب لا يمكن أن ينفصل عن الحديث عن اللغة، وسوف نعود إلى عبور العديد من الجسور التي عبرناها عند حديثنا عن النظرية اللغوية حينما نتحول إلى بقية أركان النظرية الأدبية العربية. لكن ذلك يردنا إلى أنواع المحاكاة أو التخييل كما يفهمهما حازم القرطاجني وكما يقدمهما في منهاج البلغاء. إن السطور التي

أحلنا إليها في تعريف المحاكاة والتخييل حددت العلاقة بين الشيء المحاكي وصورته، والأدوات المستخدمة سواء كانت ألفاظا أو كلمات. لكنها تدور حول درجة المماثلة بين الشيء وصورته. ونعود إلى عبور جسر سبق أن عبرناه، لنتوقف عند توصيف حازم القرطاجني لنوعي المحاكاة، وهو توصيف نجد أنفسنا مضطرين للتوقف عنده في إطالة، لأن ما يقوله القرطاجني هنا يحتل موقعا محوريا في نظرية الأدب العربية:

«وتنقسم المحاكاة من جهة الشيء بواسطة أو بغير واسطة قسمين: **قسم يخيل لك الشيء نفسه بأوصافه التي تحاكيه، وقسم يخيل لك الشيء في غيره**. وكما أن المحاكي باليد قد يمثل صورة الشيء نحتا أو خطا فتعرف المصور بالصورة، وقد يتخذ مرآة يبدي لك بها تمثال [لابد أنه يقصد هنا انعكاس الشيء في المرآة] تلك الصورة فتعرف المصور أيضا بتمثال [انعكاس] الصورة المتشكل في المرآة، فكذلك الشاعر يخيل لك صورة الشيء بصفاته نفسها، وتارة يخيلها لك بصفات شيء آخر مماثلة لصفات ذلك الشيء. **فلابد في كل محاكاة من أن تكون جارية على أحد هذين الطريقين، إما أن يحاكي لك الشيء بأوصافه التي تمثل صورته، وإما بأوصاف شيء آخر يماثل لك الأوصاف**»[٥٦] [التأكيد من عندي].

وعلى الرغم من أن حازم يعتمد على السلم الأفلاطوني الصاعد من الفن مرورا بالواقع الحسي أو الطبيعة إلى عالم المثل حيث توجد الحقيقة، وكما فهمه من الفارابي، رغم أنه يستخدم ذلك السلم محرفا من ناحية، وفي غير موضعه من ناحية أخرى، إلا أن تقسيمه للمحاكاة يقدم أحد الأركان الأساسية في نظرية الأدب العربي، ونعني به جانب الإبداع في الفن والأدب. وقد سبق أن قلنا إن التركيز العربي على الجانب الإبداعي أو الابتداعي في المحاكاة يمثل أفضل ما أضافه العقل العربي إلى مفهوم المحاكاة الأرسطي الذي كنا نجهد أنفسنا في قراءته لنبرز جانب الإبداع، ونكرر ونعيد قراءة مقولة أرسطو المعروفة من أن الأدب أو الشعر لا يحاكي ماكان أو ما هو كائن بل ما ينبغي أن يكون أو يحتمل أن يكون باعتبارها أساس الإبداع في نظرية المحاكاة. وهكذا، وتأسيسا على المقولة التي أكدها كل من ابن سينا والفارابي من أن المحاكاة ليست هي إيراد الشيء بل مثيله، تحيز حازم بشكل واضح

للمحاكاة غير المباشرة أو محاكاة المشابهة، وتعريفها ببساطة: المحاكاة التي لا تهدف إلى تحقيق التمثيل الحرفي للمحاكي. ويتوقف جابر عصفور عند محاكاة المشابهة باعتبارها أساس الإبداع، وحيث إن اللغة، في المحاكاة، هي أداة التخييل، المباشر وغير المباشر، فإن الإبداع يعتمد بالدرجة الأولى على الاستخدام الخاص للغة، «محرفة» أو «محورة»، أي استخدامها على المجاز حتى تبتعد عن مباشرة الدلالة بالمواضعة أو على الحقيقة، وهذا ما يقوله جابر عصفور في تحديد ودقة. فبينما تضعنا المحاكاة المباشرة في حضرة الموضوع، وتشف عنه كما تشف الآنية البلورية - وهي صورة معروفة ومتكررة في البلاغة العربية عند الحديث عن العلاقة بين اللفظ والمعنى - تقوم المحاكاة غير المباشرة أو التشبيهية بتقديم الشيء من خلال غيره:

«أما المحاكاة التشبيهية فتجعلنا نتعرف الموضوع من خلال غيره، أو تدل عليه بلفظ غيره، أي أنها لا تعرضه في عزلة واكتفاء ذاتيين وإنما تعرضه بواسطة سلسة من الإشارات إلى موضوع آخر متميز عن ذلك الموضوع، ولكنه يمكن أن يرتبط به بنحو من الأنحاء. ومعنى ذلك أن المحاكاة التشبيهية تقوم على ضرب متميز من العلاقات المجازية، تربط بين طرفين أو أكثر. هذه العلاقات يسميها حازم «الاقتران»، ويراه خاصية أساسية في المحاكاة التشبيهية مادامت تقرن الشيء بغيره»ونظير ذلك من المحاكاة في حسن الاقتران أن يقرن بالشيء الحقيقي في الكلام ما يجعل مثالا له مما هو شبيه على جهة من المجاز تمثيلية أو استعارية» [٤٧].

وبهذا نكون قد انتقلنا إلى الشق الثاني من ركن «الشعر بين المحاكاة والإبداع». لقد توقفنا عند المحاكاة طويلا، وآن لنا أن نتحول إلى النظرة العربية المقابلة: درجة الإبداع في المحاكاة الشعرية كما يراها أو يحددها البيانيون العرب. وعند الحديث عن الإبداع في النظرية الأدبية العربية نبدأ بالعلاقة بين المادة التي يحاكيها الشاعر والقصيدة النهائية، بين المادة وصورتها التي تقدمها اللغة. وهنا تتداعى الأسئلة الفرعية وتتداخل بشكل حتمي: ما طبيعة المادة المحاكاة؟ وماذا يحدث لها أثناء عملية التخييل؟ وما العلاقة بين الصورة النهائية ومكوناتها الأولى؟ ما مدى حرية المبدع في تعامله مع مادته؟ وما القوى التي تتدخل في تحديد درجة الابتداع؟ وهي أسئلة

تتطلب إجاباتها في أحيان كثيرة عمليات مقارنة مستمرة مع إنجازات النقد الحديث، لا بغرض إثبات شرعية ذلك النقد، ولكن بغرض إثبات شرعية التراث النقدي العربي ذاته.

حينما نتحدث عن القواعد التي تحكم عملية التحول التي تمر بها المادة الأولى المحاكاة، سواء كانت شيئا أو معنى، قبل أن تصبح صورة، لابد لنا من التوقف عند أرسطو، المفكر الذي ارتبط اسمه أكثر من أي إنسان آخر بنظرية المحاكاة. وقد قلنا، وقال غيرنا، مرارا إن المحاكاة الأرسطية لا تعني، عند أرسطو نفسه، النقل الحرفي للمادة المحاكاة. وتؤكد ذلك مقولتان أساسيتان عند المفكر اليوناني: أولا، إن الشاعر لا يحاكي الأشياء كما هي أو كما كانت، كما تحدث أوكما حدثت، بل إنه يحاكي ما يحتمل أو ينبغي أن يكون. ثانيا: إن القول بأن الشاعر الملحمي أو التراجيدي يصور الأشخاص أفضل أو أخس مما هم في الواقع يعني صراحة أنه يغير في مفردات أو علاقات أو قيم المادة المحاكاة، سواء كانت معاني أو أفكارا أو شخوصا أو أحداثا، ليقدم صورة جديدة، صورة فيها من الابتداع أكثر مما فيها من النقل. ونرجو أن تكون هذه آخر مرة نتوقف فيها عند محاكاة أرسطو التي يعرفها جيدا كل من له اهتمام معقول بالأدب والنقد.

أما في البلاغة والبيان العربيين فقد عرفت الممارسة الإبداعية هذه الحقيقة قبل أن تجيء البلاغة العربية نفسها إلى الوجود كعلم نظري، وقبل أن يعرف البلاغيون العرب أرسطو، محرفا أو غير محرف. لم تكن العلاقة بين المادة أو المعنى والصورة الشعرية النهائية عند الشاعر العربي علاقة نقل حرفي أو سلبي، بل كانت دائما علاقة ابتداع تقوم على خلق علاقات جديدة، و «تناسبات» لا وجود لها في الواقع. وسوف نتوقف في عجالة شديدة عند بعض الصور الشعرية التي أنتجها العقل العربي قبل أن يتعرف على آراء أرسطو أو في بداية ذلك التعرف. والواقع، إن هذا في حد ذاته يعتبر خطيئة في حق الإبداع العربي، إذ يجب ألا نفكر أصلا بهذه الطريقة كأن أرسطو، واتفاق المبدع العربي أو اختلافه معه، هو أساس حكمنا بالقيمة على الشعر العربي. لكنها نماذج توقف عندها البلاغيون العرب أكثر من مرة على كل حال. النموذج الأول هو أبيات عقبة بن كعب بن زهير التي اختلفت الآراء حول قيمتها الفنية، من ابن قتيبة إلى قدامة إلى الجرجاني:

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على حدب المهاري رحالنا ولم ينظر الغادي الذي هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

ما مكونات أو مفردات الموقف الذي يحاكيه ابن زهير هنا؟ إنه موقف بسيط لم يتجن ابن قتيبة حينما اعتبره نموذجا للون من الشعر «حسن لفظه وحلا فإذا فتشته لم تجد هناك طائلا». الموقف الأول أو المادة الأصلية التي تعامل معها الشاعر هو مشهد الحجيج وهم مرتحلون عن منى بعد انتهاء مناسك الحج فوق ظهور مطاياهم. وليس هناك من التفاصيل الواقعية أكثر من ازدحام الطريق المبتعد عن منى، والحجيج يتجاذبون أطراف الحديث. وهنا يكمن خطأ ابن قتيبة الفاحش: لقد أسس حكمه على الأبيات الثلاثة على هذا المشهد قبل تأليف أو نظم القصيدة. ومن ثم وجده سطحي المعنى تافه القيمة. لكن ذلك الموقف المبدئي ليس هو القصيدة، ليس هو تلك الصورة الشعرية الرائعة التي توقف عندها عبدالقاهر الجرجاني، بعد أن تحول عن المادة الخام إلى صورتها في الأبيات. إن «وسالت بأعناق المطي الأباطح» كصورة شعرية لا وجود لها في الواقع إلا بقدر وجود الفضة أو الذهب في الخاتم.

أما النموذج الثاني فهو بيتان لابن المعتز يتوقف عندهما عبدالقاهر الجرجاني في إعجاب واضح:

ولازوردية تزهو بزرقتها بين الرياض على حمر اليواقيت
كأنها فوق قامات ضعفن بها أوائل النار في أطراف كبريت

والواقع أن البيتين يقدمان بالفعل نموذجا يحتذى لوظيفة الشاعر الإبداعية في تعامله مع مادته. مفردات الواقع الذي بدأ به ومنه الشاعر حديقة ألوان يغلب عليها لونان فقط هما الأزرق والأحمر. الأزرق هو لون أزهار البنفسج والأحمر أي نوع آخر من الزهور الحمراء. ليس هناك في مفردات الواقع، المادة الخام، الهيولي، أكثر من ذلك. ما صورة هذا الواقع في البيتين؟ الواقع الجديد. الصورة الشعرية شيء آخر. شيء ابتدعه الشاعر ولا يمكن إرجاعه إلى أصله الأول، على الأقل لا يمكن تقويمه إلا في صورته الجديدة المبتدعة. هناك الاستعارة الافتتاحية، استعارة الفعل «تزهو»، فزهرة البنفسج هنا تشبَّه بإنسان أو حتى حيوان يختال بجماله بين أقرانه. لكن الابتداع يصل إلى أروع ذروة له في الصورة المركزة التي يجسدها الشطر

الأخير في تركيز بالغ وفي جدة كاملة لا وجود لها في المادة الأصلية. إنه يشبّه زهرة البنفسج بلونها القوي كأنها أوائل النار، الطرف المشتعل لعود كبريت. والمعنى هنا، وهو لا وجود له أصلا في الوقع الحسي، لا يمكن إدراكه في ومضة واحدة خاطفة، إنه معنى تتسع دوائره وإيحاءاته كلما فكرنا في الصورة، معنى يقوم فيه المدلول بمراوغة الدال بصورة تجعل تثبيت الدلالة أمرا صعبا. وقد مهد عبدالقاهر لعملية الإيحاء المستمرة بالمعنى الذي يصعب تثبيته، والجانب الإبداعي الذي تقوم عليه الصورة مؤكدا جانبي «الاستغراب» و «التعجيب» اللذين سيتوقف عندهما حازم القرطاجني فيما بعد. إن عبدالقاهر يحدد شرط نجاح الاستعارة الجيدة، وهو التباعد بين المشبه والمشبه به:

> «وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب، وذلك أن موضع الاستحسان، ومكان الاستظراف، والمثير للدفين من الارتياح، والمتألف للنافر من المسرة، والمؤلف لأطراف البهجة، **أنك ترى الشيئين مثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين، وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض، وفي خلقة الإنسان وخلال الروض**، وهكذا طرائف تنثال عليك إذا فصلت هذه الجملة وتتبعت هذه اللمحة»(٥٨) [التأكيد من عندي].

والنموذج الثالث أبيات ثلاثة لابن الرومي:

إن أنس لا أنسى خبازا مررت به	يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصر
ما بين رؤيتها في كفه كرة	وبين رؤيتها قوراء كالقمر
إلا بمقدار ما تنداح دائرة في	لجة الماء يلقى فيه بالحجر

المكونات الأولية للصورة الشعرية المركبة لا تزيد على منظر الخباز وهو يحول، في مهارة لافتة للنظر، كرة العجين إلى قرص رقيق. صحيح أن التشبيه الأول الذي يرد في الشطر الثالث والذي يشبه فيه القرص الرقيق بالقمر، تشبيه بين متقاربين بشكل واضح ولا يمكن أن يقال إن فيه كثير ابتداع أو أصالة، لكن التشبيه بين المتباعدين يتضح في شطري البيت الثالث، عندما يكتمل التشبيه المركب بين الفترة الزمنية التي يستغرقها تحول كرة العجين إلى

قرص رقيق وبين الفترة الزمنية التي تستغرقها عملية اتساع الدوائر التي يحدثها إلقاء حجر في الماء. وبرغم أن الصورة الأولى التي قد تثيرها الأبيات في ذهن المتلقي تقوم على تشبيه محتمل بين متباعدين هما قطعة العجين التي يقوم الخباز بتحويلها إلى قرص أو دائرة تتسع ودائرة الماء التي تتسع، وتتابع أقطارها في أعقاب إلقاء الحجر في الماء، إلا أننا سرعان ما ندرك أن ذلك التشبيه مراوغ مخادع. فالمقارنة مقارنة حركة وليست مجرد مشابهة بين محسوس ومحسوس آخر. فنحن نتحدث عن تجربة حسية أولى لابد أن الشاعر توقف أمامها مرة، ولابد أن ذلك التوقف استغرق من الوقت أطول بكثير مما عبرت عنه الصورة الحركية في النهاية، ثم استرد من ذاكرته الحافظة تجربة حسية أخرى لا تتفق في شيء مع الصورة الأولى إلا في تحول نقطة مركزية إلى دوائر وأقراص تتسع عند محيطها، وفي السرعة التي يتم بها ذلك. ومهما كان المعنى الذي نثبته في نهاية الأمر، في أي قراءة للأبيات، للصورة الشعرية، فإنه معنى لم يكن موجودا، على الأقل بتلك الصورة النهائية، في الموقف الأصلي.

لقد كان التوقف الذي قد يعتبره البعض من نوع المصادرة على المطلوب، كما يقولون في المنطق، ضروريا. فالعقل العربي المبدع، لم ينتظر عبقرية المفكر اليوناني وتعريفه للمحاكاة، لينتج شعرا بدأ عصره الذهبي وانتهى تقريبا، قبل أن يسمع الشعراء العرب عن أرسطو وآرائه في المحاكاة. ومن ثم فنحن لا نستطيع، لمجرد أن البلاغيين والبيانيين العرب تأثروا في مرحلة لاحقة بأفكار أرسطو عن المحاكاة والإبداع، أن نرجع إنجاز العقل العربي في هذا السياق، ولو في جزء منه، إلى أرسطو وآرائه. بل إن ما أنتجه العقل العربي عن الطبيعة الإبداعية للأدب، وبرغم كل ذلك الانشغال الواضح بالفكر اليوناني في الشعر والخطابة والمنطق، تخطى بمراحل كثيرة كل ما كتبه أرسطو حول الطبيعة الإبداعية للمحاكاة وبصورة تجعل من الظلم البين إرجاع إنجازات البلاغة العربية إلى التأثير الأرسطي.

لقد سبق العقل العربي المبدع تنظير البلاغيين. وفي هذا لا تختلف الثقافة العربية عن الثقافات الأخرى. فماذا عن الجانب التنظيري؟ كيف رأى البلاغيون العرب العلاقة بين المادة والصورة، بين المعنى واللفظ، الذين تأثروا منهم بالفلسفة اليونانية والذين لم يتأثروا بها؟

عند الحديث عن هذه الثنائية والعلاقة بين طرفيها نذكّر بأن ما نتحدث عنه ليس إلا تنويعات على الثنائية الأولى التي انشغل بها البلاغيون العرب منذ البداية وهي ثنائية اللفظ والمعنى. وفي سياقنا الحالي كانت لآراء قدامة بن جعفر في تعريف الشعر أهمية خاصة، وهو التعريف الذي يمثل العمود الفقري للتعريفات التالية حتى نهاية العصر الذهبي. ولم تكن آراؤه حول ثنائية اللفظ والمعنى أقل تأثيرا فيمن جاؤوا بعده وعلى رأسهم عبدالقاهر الجرجاني، خاصة فيما يتعلق باعتبار الشعر، كالتصور، صناعة تغير من صورة المادة الأولى الهيولي:

«ومما يجب تقدمته وتوطيده قبل ما أريد أن أتكلم فيه أن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة: وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة، وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك الغاية المطلوبة» (٥٩).

ونتوقف عند نقطتين أساسيتين: الأولى أن المعاني كلها، بالنسبة لقدامة، معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر، دون أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه. وهذا مبدأ نقدي عصري بكل ما تحمل العصرنة من معنى. إذ إن قدامة هنا يسبق الرومانسية والنقاد الجدد حينما يرفض القول بوجود «موضوعات شعرية» تصلح أغراضا للشعر، وأخرى غير شعرية، لا تصلح مادة للإبداع الأدبي. وهو بذلك، وفي وعي كامل تؤكده النقطة الثانية، يؤسس الحكم النقدي على التجربة الشعرية أو الأدبية، لأنها هي معيار الحكم القيمي الوحيد على الإبداع في نهاية الأمر. وسوف نتوقف فيما بعد عند شواهد أكثر صراحة ومباشرة في البلاغة العربية تؤكد سبق البلاغة العربية للنقد الجديد، ولإليوت على وجه التحديد، فيما يتعلق بالنظرية الموضوعية impersonal theory التي أقام عليها ت. س. إليوت نظريته النقدية، والتي تفرق بين التجربة الحياتية أو الواقعية والتجربة الفنية كما ترد في قصيدة

شعر أو أي عمل أدبي آخر. والنقطة الثانية توفر الشرعية للنقطة الأولى فحينما يؤكد قدامة أهمية «الصناعة» و«التجويد» فإنه يشير، بطريقة غير مباشرة، إلى التحول الذي تمر به المادة الخام قبل أن تصبح صورة شعرية في القصيدة. ولتقريب ذلك يحيل قدامة بن جعفر إلى أكثر المقارنات شيوعا في البلاغة العربية، وهي ما يحدث للخشب قبل أن يتحول إلى باب أو الفضة قبل أن تتحول إلى خاتم «فالبابية»، كما يشير عصفور، أي الصنعة التي تجعل الباب بابا، و «الخاتمية»، أي ما يجعل الخاتم خاتما، ليستا صفتين موجودتين في الخشب أو الفضة، لكنهما صفتان ينجح الصانع في فرضهما على الخشب والفضة فيحول الأول إلى باب والثانية إلى خاتم.

هل يهم بعد ذلك إذا كان قدامة بن جعفر لم يتأثر حقيقة بكتاب الشعر، بقدر تأثره بالفلسفة اليونانية عامة، وفلسفة أرسطو خاصة فيما يتعلق بالعلة الأولى والعلة الثانية، أو حتى إذا كان الآمدي في موازنته، والذي سيتوقف عند القضية نفسها في مفردات لا تختلف عن المفردات السابقة، سيكون موزعا بين تأثير محتمل لقدامة وسوء فهم للفلسفة اليونانية؟ المهم، وهذا ما يؤكده شكري عياد في دراسته القيمة التي ألحقها بترجمته لكتاب الشعر، أن حقيقة الشعر هي صورته:

> «فأنت ترى أن قدامة لم يضطرب في معرفة العلة المادية والعلة الصورية والعلة التمامية للشعر، لأنه اعتمد في ذلك على تعريفه للشعر بأنه «كلام موزون مقفى يدل على معنى». فأصبحت العلة المادية أو الهيولانية هي المعاني المدلول عليها بالألفاظ، والعلة الصورية هي الشعر نفسه، والعلة التمامية هي التجويد والإتقان. **واستطاع أن يخرج من ذلك بأن الشعر لا يستجاد أو يستقبح لأنه يصور فضيلة أو رذيلة، إذ كانت معاني الشعر الفاضلة والرذلة هي مادته فحسب، وإنما حقيقة الشعر هي صورته، هي فضائله الخاصة التي يبلغ بها قائله درجة التجويد والاحسان»** [٦٠] [التأكيد من عندي].

وما أكثر المواضع التي يتوقف فيها عبدالقاهر الجرجاني، في دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة، عند الصناعة مستخدما مفردات قدامة بن جعفر نفسها ومقارنا بين الصناعات الحسية اليدوية والإبداع الشعري وموقف عبدالقاهر من علاقة الصورة بالمادة الأولى، ومن اللفظ بالمعنى ليس فقط

أكثر تحديدا وإلحاحا من مواقف البلاغيين العرب السابقين عليه، ولكنه يكتسب قوة من موقفه المبدئي القائم على رفض اللفظيين القائلين بوجود المعنى في اللفظ وتطويره لنظرية النظم المحورية التي ترى أن المعنى يتحقق فقط داخل سياق أو نسق لغوي، أو شبكة علاقات تحدد علاقاتها أحكام النحو وقواعده. هذه العناصر مجتمعة أو مجمعة تؤكد الابتداع أو الإبداع في الشعر، وأن حقيقة الشعر، كما يقول عياد، هي صورته وليس مادته. وقد سبق أن توقفنا أكثر من مرة عند نصوص للجرجاني يمكن إعادة قراءتها من منظور المادة والصورة ودرجة الإبداع التي يمارسها الشاعر في تعامله مع مادته الأصلية أو الأولى ـ الهيولي. ويستطيع القارئ أن يعود إلى بعض تلك النصوص، إذا شاء، في الفصول السابقة من الدراسة الحالية. لكننا نحيله الآن إلى نص آخر يعبر في دقة بالغة عن موضوعنا ويحدد نوع العلاقة التي يقصدها الجرجاني بين المادة والصورة. يكتب عبدالقاهر في دلائل الإعجاز:

«ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ منه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة ـ **كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه. وكما أنا لو فضلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود أو فصه أنفس لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه أن لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام وهذا قاطع فاعرفه**»(٦١) [التأكيد من عندي].

لقد سبق أن توقفنا عند السطور نفسها في معرض حديثنا عن ثنائية اللفظ والمعنى، وقد نتوقف عندها مرة أخرى في سياق قادم ولاشك حول قضية الشكل والمضمون. وفي كل مرة نقرأ السطور نفسها من زاوية مختلفة، مما يدل على ثراء النص وأهمية القضايا التي يثيرها، سواء في البلاغة العربية آنذاك، أو في تيار النقد الأدبي طوال القرن العشرين الميلادي. ربما يحسن التنويه هنا، قبل قراءة النص من منظور المادة والصورة، إلى أن

عبدالقاهر في حديثه عن المعنى يقترب كثيرا من موقف الجاحظ الذي اعتبره كبير اللفظيين بسبب مقولته المشهورة: «والمعاني ملقاة في الطريق». إذ إن عبدالقاهر حينما يقول: «كذلك إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه أن لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام»، يضع نفسه عند أقرب نقطة من مقولة الجاحظ، فالحكم الذي ينتهي إليه الجرجاني يصبح ممكنا فقط إذا سلمنا بأن المعاني ملقاة أو مطروحة في الطريق، مما يعني أن عبدالقاهر كان أقرب إلى الجاحظ مما ظن، ويؤكد، من ناحية أخرى، أننا قرأنا الجاحظ ومقولته المثيرة للجدل بطريقة خاطئة.

أما رأي عبدالقاهر في الطبيعة الابتداعية أو الإبداعية للمحاكاة الشعرية فهو قاطع لا يتردد الرجل بإنهائه بـ «وهذا قاطع فاعرفه». ما مفردات هذا الرأي القاطع إذن؟

مفردات ذلك الرأي هي مفردات رأي قدامة بن جعفر نفسها التي توقفنا عندها منذ قليل، ومن ثم، فإن الأمر لا يحتاج إلى التوقف عندها مرة أخرى. لكن ما يضيفه عبدالقاهر إلى رأي قدامة، يضعه مرة أخرى في قلب تيار النقد الحديث في القرن العشرين الميلادي. فنحن حينما نتوقف عند خاتم لم يتوافر له «تمام» الصنعة أو «تجويدها» ثم نصدر حكما بالقيمة على أساس أنه على الرغم من رداءة الصنعة فإن لذلك الخاتم قيمة لأنه مصنوع من ذهب أو فضة ثمينة أو أنه محمل بفص ثمين فإننا بذلك لا نحكم على الخاتم باعتباره خاتما أو متقن الصنعة والتصوير، بل نحكم عليه باعتباره فضة أو ذهبا أو فصا ثمينا. الشيء نفسه عند تقويمنا لقصيدة رديئة لا تتوافر لها مقومات الشعر الجيد. فإذا حكمنا عليها على أساس ما تعبر عنه من أفكار جديدة أو قيّمة أو عميقة فإننا بذلك لا نحكم عليها كقصيدة، بل نحكم عليها باعتبارها فلسفة أو موعظة أو أخلاقا. والناقد الذي يجيد استخدام أدواته النقدية يجب ألا يخلط بين الحكمين. إن ما يقوله الجرجاني هنا، وهو بالغ الأهمية، يعني أن واجب الناقد أن يتعامل مع الصورة النهائية، مع القصيدة، باعتبارها قصيدة شعرية بالدرجة الأولى، وأن المعاني والتجارب الذاتية أو الحياتية التي انطلق منها الشاعر قد تحولت، أثناء عملية المحاكاة والتخييل، إلى تجارب جديدة لا وجود لها إلا داخل القصيدة، ومن ثم يجب ألا نرجعها إلى مكوناتها الهيولانية الأولى. هل حملنا نص عبدالقاهر أكثر مما يحتمل؟

على من يظن ذلك أن يعيد قراءة النص ويتمعنه جيدا ليدرك أن ما قدمناه حتى الآن ليس سوى قراءة مباشرة للنص النقدي الجرجاني. وإذا كان ذلك كذلك، فما المسافة الحقيقية بين ما يقوله نص عبدالقاهر وما تقوله المذاهب النقدية في القرن العشرين بصيغ تختلف في ظاهرها وتلتقي في جوهرها عن دراسة العمل من داخله، أو كما هو «as in itself it really is» في النقد الجديد أو النص المغلق closed text الذي يؤمن به شريحة من البنيويين الذين يتعاملون مع النص الأدبي باعتباره أنساقا لغوية مغلقة أو، أخيرا، عند نقاد التلقي والتفكيك الذين يرفضون وجود أي سلطة خارج النسق اللغوي؟

بل إن عبدالقاهر يتحدث في موقع آخر من دلائل الإعجاز عن الطبيعة الإبداعية للمحاكاة والتخييل في كلمات أكثر تحديدا من الكلمات السابقة مؤكدا أهمية خلق «تناسبات» و «علاقات» جديدة تحقق ما توقف عنده طويلا النقاد المحدثون، ابتداء من الشكليين الروس، ونعني به جعل المألوف غير مألوف أو كسر الألفة defamiliarization:

> «وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش فكما أنك ترى الرجل قد تهدّى في الأصباغ التي عمل منها الصورة، والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها وفي مقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها إلى ما لم يتهدَّ إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيهما معاني النحو، ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم»(٦٢).

فلنقم معا بعمليتين بسيطتين واحدة منطقية تماما، تتمشى مع منطق كلمات عبدالقاهر، والأخرى ليس فيها أي افتئات على كلماته أو تحريف لها. العملية الأولى مجرد ملء فجوة صغيرة في النص. فالمقارنة في حالة الرسم أو النقش بين «الرجل... وصاحبه» وفي حالة الشعر بين «الشاعر والشاعر». وحتى تكون المقارنة عادلة بين عمل الرسام والرسام أو بين الشاعر والشاعر فلابد أن تكون المادة الأولى، الهيولي، واحدة. ففي حالة الشعر لابد أن تكون المقارنة بين قصيدة وأخرى في الغرض الشعري نفسه أو حول المعنى نفسه. هذا مالم يقله الجرجاني، لكن منطق النص النقدي يحتمله تماما. أما العملية الثانية فهي عملية إحلال بسيطة نسحب فيها

مـاقـاله عـبدالقـاهـر عـن الرسم والنقش عـلى مـالم يقله عن الشـعـر. أحـد الرسـامين «تهدي إلى ضـرب من التخير والتدبر في اختيار أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها إلى مالم يتهدَّ إليه صـاحبه فجـاء نقشـه... أعجب، وصورته أغرب». هذا هو أسـاس المقارنة والحكم بالإجادة على عمل الرسام الأول وعدم الإجادة على عمل الرسـام الثـاني. فلنقـرأ النص نفسـه بعد عملية إحـلال تتـفق مع المقارنة بين شاعرين: أحد الشـاعرين « تهدي إلى ضـرب من التخير والتدبر في أنفس المعاني...» إلى آخر الجملة. ما الفارق ، إذن، بين القصيدتين اللتين تدوران حول الغرض نفسه أو المعنى نفسـه؟ أحد الشـاعـرين لم يهـتد فـقط إلى أنفس المعاني، بل أجاد نظمها - هذا ما تعنيه كلمات: «كيفية مزجه لها وترتيبه إياها» - فجاءت قصيدته أكثر عجبا وغرابة. أما الثاني، فقد بقيت معانيه المألوفة مألوفة. باختصار: لقد «أبدع» الأول و «نقل» الثاني متوقفا عند حدود المحاكاة. الإبداع، إذن، هو محك الحكم القيمي. وفي السطور التي سبق أن توقفنا عندها من أسـرار البلاغة لا يترك عبدالقاهر مجالا للشك في أن الإبداع الكامل هو مـايقصده طوال الوقت، أي ابتداع أشـياء وعـلاقـات لا وجـود لهـا في المادة: «كـذلك حكم الشـعـر فـيـمـا يصنعـه من الصور، ويشكله من البدع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجـامد الصـامت، في صـورة الحي الناطق، والموات الأخرس، في قـضـيـة الفـصيح المعـرب، والمبين المميـز، والمعـدوم المفـقـود في حكـم الموجـود المشـاهد»[٦٣]. هل يمكن أن يشك أحد في أن إنطاق الجوامد، ومنح الموات الخرس الفصاحة والبيان، ثم جعل المعدوم المفقود - أي ما لا وجود له - حاضـرا مشـاهدا تعني، فرادى ومجتمعة، القدرة الإبداعية الكاملة التي يتمتع بها الشاعر ويمارسها في تعامله مع الهيولي؟ وحينما يمارس الشاعر تلك القدرة الكاملة على الابتداع يحقق لشعره أو قصيدته «العجب» و «الغرابة»، التي تروق السامعين وتروعهم... وتهز الممدوحين وتحـركهم... وتدخل النفس من مشاهدتها [في حالة التصويرات] حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه، ولايخفى شأنه»[٦٤].

لم يتوقف بلاغي عـربي عند ثنائية المحاكاة والإبداع كمـا توقف عندها حازم القرطاجني. فقد توقف أكثر من غيره عند طبيعة المادة المحاكاة في

انقسامها إلى «الممكن» و«الممتنع» و«المستحيل»؛ كما توقف عند التخييل والقوى الفكرية التي تحكم تحققها مثل: القوة الحافظة» و « القوة المائزة» ثم قوة « التخييل»، بالطبع، وعند درجة الوعي واللاوعي في أثناء عملية التخييل أو الإبداع الأدبي، ثم التجربة الفنية النهائية أو الصورة وعلاقتها بالمادة أو العلة الأولى وهل هي علاقة نقل حرفي أم تواز، علاقة تطابق أم مشابهة. وأدى انشغال حازم بثنائية المحاكاة والإبداع بصفة جوهرية إلى عدم توقفه طويلا عند ثنائيات أخرى لاتقل أهمية مثل ثنائية اللفظ والمعنى التي تعامل معها القرطاجني، حينما تعامل، من مدخل ثنائيته المحورية، المحاكاة والإبداع، مما يضعه عند نقطة في تاريخ البلاغة العربية هي أقرب للنظرية الأدبية منها إلى النظرية اللغوية. وفي هذا كله تصب آراء حازم القرطاجني وأفكاره في قلب نظرية أدبية تمتد، برغم قرون التراجع وحواجز القطيعة، إلى قلب القرن العشرين الميلادي.

يرى الولي أن من أبرز إنجازات حازم القرطاجني أنه يقف في منطقة وسط بين موقفين متناقضين في تاريخ نظرية الشعر، قديمها وحديثها. بل إنه، في رأيه، يقدم بديلا ثالثا:

> «نستطيع أن نميز في تاريخ نظرية الشعر بين موقفين بشأن مادة الشعر وصورته. يذهب الأول إلى أن هذه المادة تلعب دورا مهما في شعرية النص. ويذهب الثاني إلى أن الذي يلعب هذا الدور هو صورة التعبير لا المادة الدلالية. يمكن تسمية الموقف الأول بأنه « جوهري » substantialiste والثاني شكلاني formaliste، ومع هذا فإن هناك إمكانية لتصور موقف ثالث يجمع بين الموقفين السابقين، ويمكن تأطير موقف حازم ضمن هذا الموقف الثالث الأخير»(٦٥).

ويؤسس الولي رأيه في الموقف الثالث الذي يرى أن حازم يتبناه على أساس تحيز الأخير الواضح للمادة أو المعاني المشتركة بين الناس باعتبارها هدف المحاكاة أو التخييل الأول. «فالمتصورات»، يكتب القرطاجني، «التي في فطرة النفوس ومعتقداتها العادية أن تجد لها فرحا أو ترحا أو شجوا هي التي ينبغي أن نسميها المتصورات الأصيلة. وما لم يوجد ذلك لها في النفوس ولا معتقداتها العادية فهي المتصورات الدخيلة»(٦٦).

وحازم بذلك يحدد المعاني - المادة الخام - التي يفضل قيام الشاعر بمحاكاتها. إذن فهو، بهذا المعنى، يتفق جزئيا مع أصحاب المعنى أو المادة، وبالتالي لا يقصر القيمة على الشكل كما يقول الشكليون. ولكنه حينما يقصر المعاني موضوع المحاكاة على المعتقدات العادية أو المشتركة بين الناس يخفف من درجة التركيز على المعاني ويقترب بذلك من موقف الشكليين. فليست وظيفة الشاعر أن يبحث عن المعاني الجديدة وغير المطروقة. بل إن حازما يرفض الأفكار التي تفرزها العلوم والصناعات على أساس أنها قد تهم البعض ولا تهم مجموع الناس وتثير فيهم المشاعر المشتركة مثل الفرح أو الترح:

> «وما لم يوجد ذلك لها في النفوس ولا معتقداتها العادية فهي المتصورات الدخيلة، وهي المعاني التي إنما يكون وجودها بتعلم وتكسب كالأغراض التي لا تقع إلا في العلوم والصناعات والمهن. فالمعاني المتعلقة بهذه الطرق الخاصة ببعض الجماهير لا تحسن في المقاصد العامة المألوفة التي ينحي بها نحو مايستطيبه الجمهور أو يتأثرون له بالجملة»(٦٧).

واللافت للانتباه أن المصطلح الذي يستخدمه حازم لوصف المادة الأولى أو المعنى الذي يصوره الشاعر يؤكد الطبيعة الإبداعية للمحاكاة الشعرية، وهو في ذلك يقسم المادة التي يجسدها التعبير الشعري إلى «الاختلاق الإمكاني» و«الاختلاق الامتناعي» ويستبعد من معاني الشعر «الاختلاق الاستحالي»، مستخدما كلمة «اختلاق» حتى في وصف الممكن. وهو هنا يتفق في تعريفه للمعنى الشعري مع تعريف أرسطو له في جانب منه، ويختلف معه في جوانب أخرى. يتفق مع أرسطو في أن الشاعر يتعامل مع ما هو ممكن أو محتمل حدوثه وإن كان الهدف يختلف عند الاثنين. ففي حديثه عن محاكاة الشاعر للممكن أو المحتمل كان هدف أرسطو هو تأكيد الاختلاف بين الشعر والتاريخ الذي يتعامل مع ما حدث أو يحدث. أما حازم فيفضل التعامل مع الممكن أو المحتمل بسبب حسن الموقع في النفوس. فهو يرى أنه «كلما توفرت دواعي الإمكان كان الوصف أوقع في النفس وأدخل في حيز الصحة». ويختلف مع أرسطو في الوقت نفسه أولا في توسيع مظلة الممكن أو المحتمل

لتغطي كلا من المحتمل الأرسطي والممتنع. ثم يضيف فئة ثالثة في وصفه للمعاني أو المادة الأولى وهي «الاختلاق الاستحالي»، وهي إضافة فرضتها طبيعة التراث العربي ذاته والذي خلا من الأساطير، ومن ثم وجد العقل العربي صعوبة في تقبل الأساطير اليونانية التي سماها خرافات مستحيلة الحدوث، ولم يستطع أن يفهم كيف وضعها العقل اليوناني المبدع داخل دائرة الاحتمال أو الإمكان. أي أنه في الوقت الذي عارض فيه أرسطو بين ما هو ممكن أو محتمل (مادة الشعر) وبين ماهو كائن أو كان بالفعل (مادة التاريخ) عارض فيه حازم بين ما هو ممكن أو ممتنع (مادة الشعر- وإن كان فضل الأول ولم يستبعد الثاني) من ناحية، وبين ما هو مستحيل (وقد رفضه مادة للشعر)، من ناحية ثانية. وقد توقف شكري عياد بما فيه الكفاية عند أنواع الاختلاق الثلاثة، وفعل ذلك بصورة أكثر تفصيلا جابر عصفور الذي ناقش أنواع الاختلاق الثلاثة في تفصيل واف، والشيء نفسه يمكن قوله عن نوال الإبراهيم، وإن كان شكري عياد قسم معاني الشعر إلى ممكن وممتنع فقط، والممتنع في هذه الحالة هو المستحيل. ولهذا سوف نكتفي هنا بتعريف أنواع الاختلاق في إيجاز شديد.

الاختلاق الإمكاني هو ما لا يوجد في النص المبدع ولا في الواقع الخارجي مايثبت كذبه، كأن يتصور الشاعر محبوبة ويتغزل فيها دون أن يكون لتلك المحبوبة وجود حقيقي. أما الممتنع فهو، كما يعرفه حازم، ما لايقع في الوجود، ولكنه متصور في الذهن كتركيب يد أسد على رجل. أما الاختلاق المستحيل فهو ما لايمكن إدراجه تحت أي من النوعين السابقين، فلا هو ممكن في عالم الواقع، ولا هو ممكن مجرد تصوره عقليا.

ما يهمنا التوقف عنده هنا أن عملية التخييل أو المحاكاة كما يقدمها حازم القرطاجني تتنازعها قوتان. فهو يحدد المحاكاة منذ البداية بأنها «اختلاق» أي ابتداع أو إبداع مما يؤكد تحرر الشعر بالكامل من قيود حرفية النقل والمحاكاة، وفي الوقت نفسه، فإن هذه الحرية ليست حرية مطلقة إذ تحكمها قيود يفرضها العقل والممارسات الشعرية. ويحدد جابر عصفور هذه الحركة على محور الحرية/القيد في مفهوم الشعر على النحو التالي:

«والإشـارة إلى العـقل تفـرض السؤال المهم، وهو: إلى أي مـدى تتحرر الذات المدركة للشاعر في تعاملها مع موضوعات إبداعها؟ هنا تظهر المشكلة. إن ذات الشاعر المدركة ـ عند حازم ـ حرة في تعاملها مع موضوعات إبداعها وبالتالي في تشكيلها هذه الموضوعات، ولكن من خلال مجموعة من القيود يفرضها إطار القيم التي تشد إليه المحاكاة كلها... منها المعايير الأخلاقية، وقواعد العقل الثاقب، والاستجابة إلى الأصول الكبرى التي صنعتها تقاليد الشعراء الفحول، ولذلك يشترط حازم في النقلة من بعض المعاني الذهنية إلى غيرها «أن يكون ذلك غير خارج عن الهيئات التي وقعت للعرب»، ويشترط في تشكيل صور الشعر أن تكون على نحو يقبله العقل، فلا تتجاوز ـ في مخالفتها الواقع الحرفي ـ حد القضايا الواقعة في الوجود، مما تقدم به الحس والمشاهدة أو أقره العقل»[٦٨].

كان ذلك، في إيجاز، أبرز ما قاله حازم القرطاجني عن المعنى أو المادة الخام التي تتحول إلى صورة شعرية، وطبيعة هذه المادة. ما القوى التي تتعامل مع هذه المادة حتى تحولها في نهاية الأمر إلى قصيدة أو صورة شعرية؟ وبعبارة أخرى كيف تتم عملية الإبداع أولا في ذهن المبدع، ثم معبرا عنها في نص لغوي؟ في الواقع أن حازم القرطاجني يحصر عشرة قوى تمثل في رأيه جميع الأنشطة الذهنية التي يمارسها العقل في أثناء عملية التخيل، بعضها أنشطة مدركة واعية والبعض الآخر تتم ممارستها بصورة غير مدركة. أبرز هذه القوى أو الملكات: قوة التخيل والقوة الحافظة والقوة المائزة ثم القوة الصانعة. وهنا عودة لابد منها إلى الدائرة المغلقة التي فصّلها حازم وتوقفنا عندها من قبل قائلين إنها لا تختلف عن الدائرة المغلقة التي يعبر بها سوسير عن خطوات أو مراحل توصيل الدلالة. لكننا هذا المرة سنحاول تحديد المواقع التي يمارس عندها العقل وظائف هذه الملكات أو القوى الأربعة في أثناء عملية المحاكاة الخلاقة أو الإبداعية:

«كل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق ما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة

> الألفاظ. فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ لمن لم يتهيأ له سمعها من المتلفظ بها، صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيئات الألفاظ، فتقوم بها في الأذهان صور المعاني، فيكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليه»[٦٩].

وحيث إن حازم يتحدث عن مستويين لتحقيق الدلالة داخل دائرته المغلقة، وهما مستوى التلفظ أو الكلام ومستوى الكتابة الخطية فسوف نناقش المستوى الأول باعتبار أنه هو المستوى الأساسي الذي يتوقف عنده القرطاجني بالتفصيل. المرحلة الأولى بالطبع هي مرحلة إدراك وجود الأشياء، وهو إدراك يحدث عن طريق الذهن وداخله، كأن يدرك الشاعر أن الوردة حمراء، ويدرك في وقت آخر أن خد فتاة جميلة يانعة الشباب أيضا أحمر، أو أن البنفسج لونه أزرق زاه، دون أن يربط بين أي من هذه المدركات الحسية. وهذه المرحلة هي ما سوف يسميه الفيلسوف الواقعي جون لوك بعد ذلك بقرون الانطباعات الحسية التي تخلقها أو تحدثها الأشياء داخل العقل impressions. ماذا يحدث لهذه الانطباعات أو المدركات؟ هنا يجيء دور القوة الحافظة التي تتولى حفظ هذه المدركات/الانطباعات حسب ترتيب حدوثها أو إدراكه. والقوة الحافظة نشاط عقلي يمارسه البشر الأسوياء جميعا، ويكفينا من البشر جميعا رجلان: رجل عادي وشاعر ـ سوف نتحدث عن الموهبة التي تميز الشاعر عن الرجل العادي فيما بعد. إذا أراد الإنسان العادي أن يوصل إدراكه بهذه الأشياء إلى وعي أو عقل إنسان آخر فسوف يترجم تلك المدركات ـ وحسب دائرة حازم المغلقة ـ عن طريق مواضعة لغوية بسيطة ومباشرة، دون زيادة أو نقصان، وهكذا يمكن أن يقول إنه شاهد وردة حمراء، وقد يصف خد الصبية بأنه أحمر. أما إذا قال في وصف الفتاة «إنها وردة» فلم يعد رجلا عاديا، بل أصبح شاعرا. وعند هذه النقطة يكون ذلك الشاعر قد مارس بالفعل جميع القوى التي حددها حازم القرطاجني. لقد مارس بالفعل قوة التخيل بمعناها الحديث وليس بمعنى التخييل أو المحاكاة حينما قدم التشبيه، القائم على استعارة المحسوس للمحسوس بالمعنى الذي قصده حازم حرفيا. ومارس أيضا القوة المائزة القائمة على اختيار اللفظ/الصورة التي تلائم المعنى وهو وصف الصبية بالجمال والنضارة والشباب. ولم يفعل كما فعل آخر في سياق المديح قائلا: «أنت في وفائك

كالكلب» وقد مارس، بالطبع، القوة الأخيرة وهي أهم تلك القوى جميعا. وهي القوة الصانعة التي تعتمد على كل القوى السابقة، من حفظ واسترجاع وتمييز ليربط بين متباعدين عن طريق الضم والنظم. وبهذا قدم علاقة لا وجود لها في المادة أو الواقع خارج القصيدة، لقد أدخل جزئيات أو انطباعات استدعاها خياله من مخزون الذاكرة وأدخلها في علاقات جديدة تماما. لقد قدم شيئا جديدا. لقد حقق فعل الإبداع.

لكن الحديث عن الإبداع في ضوء السياق السابق، يثير تساؤلا جوهريا: ما العلاقة بين المنتج الجمالي النهائي ونقطة البداية؟ أو، ما العلاقة بين التجربة داخل القصيدة أو النسق اللغوي والتجربة الأولى الهيولانية؟

في ضوء المثال السابق الذي يصل إلى أن الإبداع يعتمد على خلق علاقات جديدة وإن كانت محتملة، وفي ضوء مقولات حازم القرطاجني الصريحة، فإن الواقع الفني، أي التجربة داخل القصيدة، ومن حيث إنها ليست نقلا حرفيا للتجربة الأولى، يمثل كيانا جديدا، وفي كلمات نوال الإبراهيم تأكيد لهذا الموقف المبدئي:

«وليست العلاقة بين الحقيقة الواقعية والحقيقة الفنية لصور الشاعر علاقة تناقض، بل هي - بالأحرى - علاقة تكامل، يضيف فيها الفن إلى الواقع الإضافة التي تجعل الفن وسيلة من وسائل تقديم الواقع وتعرفه. ولهذا السبب يقول حازم إن المحك في الصناعة مرتبط بحسن المحاكاة، الذي يعني «إقامة صور الأشياء في الذهن». وإذا كانت إقامة صور الأشياء في الذهن قرينة التخييل فإن هذا التخييل «لا ينافي اليقين»، ذلك «لأن الشيء قد يخيل على ماهو عليه، وقد يخيل على غير ما هو عليه»»[٢٠].

إن تخييل الشيء «على غير ما هو عليه» لا يعني فقط اختلاف الصورة عن الأصل، بل جدتها بالكامل مادام خيال الشاعر يتحرك بين طرفي الحرية والعقل، أو بين الحرية ودائرة «الهيئات التي وقعت للعرب»، أي أن الحرية يحكمها العرف الأدبي وأحكام العقل فقط، وفي ذلك ذهب حازم إلى القول بأن الفنان يستطيع أن يعدّل في مفردات الواقع ويضيف إليه. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يورد حازم القرطاجني في المنهاج نصا أفلاطونيا معروفا من كتاب السياسة يقول فيه أفلاطون «إنا لا نلوم مصورا إن صور صورة إنسان فجعل جميع أعضائه على غاية الحسن، فنقول له إنه ليس يمكن أن يكون إنسان على هذه الصورة، وذلك

أن المثال ينبغي أن يكون كاملا، وأما سائر الأشياء التي هو لها مثال فحسنها بقدر مشاركتها لذلك المثال»[٧١]. وهذا هو الموقف الذي يتبناه حازم في كل ما كتبه عن التخييل الذي ينطلق من الواقع، وبهذا المعنى فهو محاكاة للواقع، لكنه يعدل فيه ويضيف إليه، وفي ذلك لا يهم أن يكون المثال كاملا وبصورة لا يمكن وجودها في الواقع، مادام إمكان وجوده يعتمد على أن تلك الصفات المجتمعة في الصورة أو المثال يمكن أن توجد مفردة في الواقع. أي يكفي أن تتصف امرأة بجمال العينين وأخرى بحمرة الخد، وثالثة باعتدال القوام...إلخ، لكي يصور الشاعر، يبدع بالكامل، امرأة جديدة تجمع كل هذه الصفات ولا وجود لها في الواقع. وبالشيء نفسه بالطبع، مع النموذج المضاد، إذ يقول حازم: «لا يخلو الشيء من أن يقصد تخييله على الكمال أو يقتصر على أدنى ما يخيله»[٧٢] [التأكيد من عندي]، أي أننا نستطيع تطبيق الحكم نفسه «بالاختلاق الإمكاني» في حالة تصوير إنسان كامل القبح. إن ما نتحدث عنه بصراحة، هو أحد مفاهيم النقد الجديد الذي يمكن ربطه أيضا بمفهوم النص المغلق عند البنيويين ورفض وجود أي سلطة خارج النسق اللغوي عند أصحاب التلقي والتفكيك ونقصد به رفض إرجاع التجربة الفنية إلى التجربة الواقعية بغرض المقارنة بين التجربتين أو حتى إصدار حكم بالصدق أو الكذب على التجربة الفنية في علاقتها بالواقع. وهذا ما حرص حازم على تأكيده في أكثر من موضوع دون أن يستخدم مصطلحات النقد الحديث والحداثي وما بعد الحداثي بالطبع. ففي تعريفه لطبيعة المحاكاة وأهدافها، وهو تعريف سبق أن بينا أنه تعريف أرسطي. يضيف مبدأ جديدا لا يمكن قراءته أو تفسيره إلا بمقارنته بمفاهيم نقد القرن العشرين الأكثر بريقا، ليس إلا. يكتب حازم:

> «لما كانت النفوس قد جبلت على التنبه لأنحاء المحاكاة واستعمالها والالتذاذ بها منذ الصبا، وكانت هذه الجبلة في الإنسان أقوى منها في سائر الحيوان... اشتد ولوع النفس بالتخيل، وصارت شديدة الانفعال له **حتى إنها ربما تركت التصديق للتخييل، فأطاعت تخيلها وألغت تصديقها**. وجملة الأمر أنها تنفعل للمحاكاة انفعالا من غير روية، **سواء كان الأمر الذي وقعت المحاكاة فيه على ما خيلته لها المحاكاة حقيقة، أو كان ذلك لا حقيقة له، فيبسطها التخيل للأمر أو يقبضها عنه**.»[٧٣] [التأكيد من عندي].

ومرة أخرى لا يملك المرء إلا الوقوف أمام هذه الكلمات بكثير من العجب والإعجاب. وما أكثر ما يحدث ذلك عندما نتعامل مع إنتاج العقل العربي في بعض الإنصاف. مصدر الإعجاب أننا ـ للمرة الكم؟ ـ نقف أمام نص نقدي وبلاغي عربي يعود إلى القرن الثالث عشر الميلادي، ورغم ذلك لا نجد صعوبة، كبيرة أو صغيرة، في وضعه في قلب تيارات النقد الغربي في القرن العشرين، ذلك النقد الذي انبهر به الكثيرون، ومؤلف المرايا المقعرة من بينهم ـ بعد أن أدرنا ظهورنا بالكامل لمنجزات العقل العربي! وسوف تكون لنا وقفة في موضع لاحق عند قضية الصدق والكذب والربط بين الأدب والغايات المختلفة الغريبة عن طبيعتها. لكننا هنا نتوقف عند احتمالات، بل المعاني الصريحة، الحديثة والمعاصرة، لما قاله القرطاجني في القرن الثالث عشر الميلادي. كل ما ينقصه هو المصطلح النقدي الباهر.

التخييل الجيد، في رأي حازم القرطاجني، يدفع المتلقين إلى الانفعال بالصورة الجديدة لدرجة أنهم، في حضور ذلك التخييل الجيد، «يتركون التصديق للتخييل» و«يطيعون تخيلهم ويلغون تصديقهم»، ثم إنهم في انبساطهم لما يتم تخييله أو انقباضهم عنه، لا يهمهم إذا كان الأمر «الذي وقعت المحاكاة فيه على ما خيلته لهم المحاكاة حقيقية أو كان ذلك لا حقيقة له». إ ن ما يقوله حازم ببساطة بالغة العصرنة، إننا لا يجب أن نرد التجربة الشعرية إلى التجربة الواقعية، وإن المقارنة بين التجربتين غير واردة ولا طائل وراءها، حتى في قضايا الصدق والكذب. مرة أخرى لقد تغيرت التجربة الحياتية أو الواقعية وتحولت بالكامل إلى تجربة جديدة، تماما كما قال إليوت بعد ذلك بسبعة قرون كاملة حينما شبه العملية الإبداعية بعملية تفاعل كيميائي ينتج عنها مركب جديد بالكامل، مركب يختلف عن مكوناته الأصلية الأولى ولا يمكن إرجاعه إليها. ومرة أخرى: ما وجه الاختلاف بين ما يقوله حازم هنا ومصطلحات ومفاهيم القرن العشرين عن النظرية الموضوعية Impersonal theory والنص المغلق Closed text وغياب أي سلطة مرجعية موثوق بها خارج النص اللغوي Authoritative refernce؟ بالقطع هناك اختلافات، ولا يستطيع إلا جاهل أعماه الحماس لتراثه القومي أن ينكر وجود اختلافات. لكننا هنا أمام نظريتين أدبيتين تفصلهما سبعة قرون كاملة. ولو قدر لتلك المدرسة العربية البعيدة بعض الاستمرارية، أو لو أننا منذ بدأنا

الاتجاه إلى الغرب في السنوات المبكرة من القرن العشرين، كنا قد تعهدناها بالتطوير لكنا الآن قد قدمنا مدرسة عربية حديثة، وإن كان ذلك لا يعني بالطبع أنها ستصل إلى النتائج نفسها التي توصلت إليها المذاهب الغربية. وقد أدرك بعض الدارسين الجادين مدى حداثة أو عصرنة حازم القرطاجني، وإن كانوا للأسف لم يستمروا مع الخيط حتى نهايته. وقد سبق أن قلنا إن هناك انشطارا لافتا للنظر عند بعض من درسوا التراث النقدي والبلاغي العربي بعمق وجدية كاملتين، لكنهم بعد أن يفرغوا من دراساتهم يضعون هذه الدراسات في ركن بعيد ويعودون إلى الحداثة الغربية بالانبهار نفسه كأنهم لم يفرغوا لتوهم من فتح كنوز التراث العربي. فعل ذلك جابر عصفور الذي وضع يده بشكل رائع على أصل النظرية الموضوعية أو حتى النص المغلق ثم لم يستفد منه في تأسيس شرعية التراث، فهو يكتب في مفهوم الشعر:

«ولا يعني هذا أن الشاعر عليه أن يمر بكل تجربة يعالجها في إبداعه. إن القدرة التخيلية تمكن الشاعر من إعادة تشكيل تجاربه التي مر بها بشكل أو بآخر؛ بحيث يخلق منها تجارب جديدة. قد لا يكون عاناها واقعيا، وإن عاناها تخيليا. ومن هنا يجعل حازم أولى قوى «الطبع» هي «القوة على التشبيه فيما لايجري على السجية ولا يصدر عن قريحة بما يجري على السجية ويصدر عن قريحة». ومن المهم أن نفهم «القوة على التشبيه» بالمعنى الشامل الذي يقرنها بقدرة الشاعر على تجاوز ذاته، في فعل من أفعال «التعاطف» و«التقمص» لا يفارق قدرة التخيل على خلق تجارب مستقلة، لا تتطابق حرفيا مع حياة الشاعر المتعينة»[٧٤].

كان هذا موقف العقل العربي من قضية المحاكاة والإبداع، وبصرف النظر عن تأثر البلاغة والبيان العربيين بالفلسفة اليونانية عامة وبكتاب الشعر خاصة، بل على الرغم من ذلك التأثير، استطاع العقل العربي أن يحدد موقفا خاصا به، معتمدا في ذلك على «الاستعارات» التي لا يمكن إغفالها وعلى خاصية الثقافة العربية وأغراض الشعر العربي الخاصة. ومن هنا استطاع أن يطور موقفا أصيلا من ناحية، ومعاصرا لا نجد كثير عناء في وضعه داخل تيار النقد العالمي في القرن العشرين، من ناحية أخرى.

ب - الركن الثاني: الإبداع باللغة

ترددت كثيرا قبل اختيار عنوان للمدخل الحالي رغم أن المدخل في حد ذاته واضح عندي تمام الوضوح. بل إن كل ما قلناه حتى الآن عن النظرة الأدبية العربية يشير في اتجاه مدخلنا الحالي. فقد تحدثنا عن النظرة العربية إلى الشعر باعتباره محاكاة، وتوقفنا طويلا عند الطبيعة الإبداعية لفعل المحاكاة، وكيف كان البلاغيون العرب في الواقع أكثر جرأة من صاحب نظرية المحاكاة نفسه في تأكيد الجانب الابتداعي لما أسماه العرب تخييلا حينا ومحاكاة حينا آخر. وإذا كان الرسام أو المصور كما يسميه البلاغيون والبيانيون العرب يستخدم الأصباغ والألوان والخطوط أدوات للمحاكاة؛ فإن أدوات الشاعر هي الألفاظ وقلنا أيضا إن الشعر يختلف عن العلم في استخدام اللغة. ففي الوقت الذي تقوم فيه «المواضعة» في عملية التوصيل العلمي على استخدام اللفظ على الحقيقة، يقوم الشعر في استخدامه الخاص للغة، سواء عن طريق التحوير أو التحريف deviation عن الدلالة بالمواضعة، إلى استخدام الألفاظ على المجاز. أي فيما «جاز فيه اللفظ». وقلنا أيضا إن البلاغة العربية تكاد تنفرد بين البلاغات الأخرى باعتمادها الكامل على اللغة. ربما يكون أحد أسباب ذلك أن الأدب العربي قام على الشعر فقط، ولم يعرف الأنواع الأدبية الأخرى التي عرفتها الثقافة اليونانية أو حتى الرومانية مثل الملحمة والمسرحية أو الدراما حيث تتعدد أركان النظرية الأدبية ولا تقتصر على الاستخدام الخاص والإيحائي للغة اليونانية أو اللاتينية، لأن اللغة في حالة الملحمة والدراما ركن واحد في منظومة: فهناك الحدث وتطوره، وهناك البناء، وتصوير الشخصيات، وعلاقة الشخصية بالحدث. فإذا أضفنا إلى هذه الاعتبارات أن الوحدة المعنوية، أو وحدة المعنى في الشعر العربي، تتوقف في الغالب الأعم على نسق البيت الشعري الواحد، وبصورة تجعل الحديث عن وحدة تنظم القصيدة كلها وتعتمد على التطور صعبا إن لم يكن مستحيلا، تأكد لنا أهمية اللغة والتحليل اللغوي كمدخل وحيد للتعامل النقدي مع النص الشعري. ولهذا يعجب المرء كثيرا عندما يستبعد البعض التحليل اللغوي الذي يمارسه البيانيون العرب مع القصائد العربية من دائرة النقد التطبيقي باعتباره مجرد «تحليل لغوي»

لا يرقى إلى النقد! ومرة أخرى لا أضع نفسي في موقف الاعتذار عن قصور في علم البيان العربي، لكن الحقيقة أنه لم يتوافر أمام الناقد التطبيقي العربي إلا ذلك التحليل اللغوي في ظل التركيبة الثقافية الخاصة للأدب العربي. ثم، وهو الأهم، لقد أدت أحادية المدخل النقدي هذه إلى أن حظيت اللغة العربية، كما لم تحظ أي لغة قبلها، أو بعدها حتى عهد قريب، بكم هائل من الدراسات التنظيرية والتطبيقية في علوم البيان والمعاني والبديع لا نجد لها مثيلا في تاريخ البلاغة في العالم. وقد سبق أن نبهنا إلى أن تلك الحركة النشطة حدثت في وقت لم يعرف فيه الإنسان الطباعة ووسائل النشر والانتشار السريع. ولنا أن نتخيل درجة ذلك النشاط لو توافرت له ما تتوافر اليوم للدراسات اللغوية والنقدية من وسائل الانتشار.

لماذا يُحل للبنيويين في جميع بقاع الأرض التعامل مع النص الأدبي من مدخل لغوي ويُحرم ذلك على البيان العربي، على الرغم من أن التحليل البنيوي اللغوي يتوقف عند آلية تحقق الدلالة ولا يكترث للدلالة نفسها بينما يحقق التحليل اللغوي العربي الاثنين معا؟

دعونا نتوقف للحظات عند نموذج تحليل يتعامل فيه الناقد مع بيت الشعر من مدخل لغوي لنرى ما يحققه، وإن كان يرقى إلى مرتبة النقد التطبيقي أم أنه مجرد «تحليل لغوي»» ننظر إليه في استعلاء. يتوقف الجرجاني عند بيت للبحتري ليحلله في باب «القول في الحذف». والبيت مأخوذ من قصيدة مدح يمتدح فيها الشاعر محاسن ممدوحه «ودفاعه عنه وصيانته له ودفعه نوائب الزمان عنه»:

«وكم ذُدت عني من تحامل حادث وسورة أيام حَزَزْنَ إلى العظم

الأصل لا محالة حززن اللحم إلى العظم إلا أن في مجيئه به محذوفا وإسقاطه له من النطق وتركه في الضمير مزية عجيبة وفائدة جليلة، وذاك أن من حذق الشاعر أن يوقع المعنى في نفس السامع إيقاعا يمنعه به من أن يتوهم في بدء الأمر شيئا غير المراد. ومعلوم أنه لو أظهر المفعول فقال: وسورة أيام حززن اللحم إلى العظم لجاز أن يقع في وهم السامع إلى أن يجيء إلى قوله «إلى العظم» أن هذا الحز كان في بعض اللحم دون كله وأنه قطع ما يلي الجلد ولم ينته إلى ما يلي العظم، فلما كان ذلك كذلك ترك ذكر

> اللحم وأسقطه من اللفظ ليبرئ السامع من هذا ويجعله بحيث يقع في أنف الفهم [أول الفهم] ويتصور في نفسه من أول الأمر أن الحزّ مضى في اللحم حتى لم يردّه إلا العظم. أفيكون دليل أوضح من هذا وأبين وأجلى في صحة ما ذكرت لك من أنك قد ترى ترك الذكر أفصح من الذكر، والامتناع من أن يبرز اللفظ من الضمير أحسن للتصوير»(٧٥).

وإذا كان بعض القراء يشعرون بأن الإحالة طويلة بعض الشيء فدعوني أذكّر هؤلاء أن تلك السطور الطويلة لم يكتبها عبدالقاهر في تحليل بيت من الشعر، بل في تحليل الوظيفة الجمالية والدلالية التي أداها حذف كلمة واحدة في البيت، وهي المفعول به في «حززن إلى العظم». لم يتعرض الجرجاني بالمناقشة إلى نظم البيت أو حتى لمناقشة الصورة الشعرية. ولنا أن نتصور ماذا كان سيكتب عبدالقاهر، والصفحات التي كان سيملؤها تحليله للبيت نفسه من جميع جوانب النظم، ولغة المجاز، والموسيقى. ثم، وببعض الأناة، أليس اللفظ المحذوف هنا هو المسكوت عنه the unsaid في لغة النقد الحداثي وما بعد الحداثي اليوم؟ ألا يخلق السكوت عن «اللحم» هنا «فجوة» يقوم المتلقي بملئها، بالمعنى ما بعد الحداثي أيضاً؟ أليس هذا على وجه التحديد ما يعنيه عبدالقاهر الجرجاني حينما يحول الحذف إلى مبدأ نقدي سبق إليه نقاد النصف الثاني من القرن العشرين؟: «أفيكون دليل أوضح من هذا وأبين وأجلى في صحة ما ذكرت لك من أنك قد ترى ترك الذكر أفصح من الذكر». وفوق هذا وذاك، فإن عبدالقاهر يقدم تحليلاً لغوياً بالدرجة الأولى للبيت، لكنه لا يتوقف عند حدود التحليل اللغوي أو لماذا تحدث الدلالة هكذا بدلاً من هكذا، بل يقدم الدلالة أو المعنى أيضاً في حركة مكوكية يخرج بها من التحليل اللغوي ليدخل المعنى ثم ليعود مرة أخرى إلى اللغة، وهكذا، وهو ما لا يفعله بنيويو القرن العشرين الميلادي. وأمام الضعف الذي لا نستطيع إنكاره نحو عبقرية عبدالقاهر الجرجاني، فالشواهد في المرايا المقعرة حتى الآن أقوى من أي إنكار، نتوقف عند نموذج آخر، من أسرار البلاغة هذه المرة، وفي إطالة لا يمكن تحاشيها أيضاً، يمارس فيه البلاغي العربي النقد التطبيقي الموضوعي في ظل مفهوم واضح لوظيفة اللغة والمجاز في تحقيق الدلالة، بل تحقيق «الزيادة» من مستوى لغوي إلى آخر. يورد

عبدالقاهر أبياتا ثلاثة لثلاثة شعراء، تدور كلها حول مادة هيولية واحدة، ثم يناقش صياغتها الشعرية عند الشعراء الثلاثة. الأبيات هي بيت بشار:

كأن مثار النقع فوق رؤسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

ثم بيت المتنبي:

يزور الأعادي في سماء عجاجة أسنته في جانبيها الكواكب

وأخيرا بيت عمرو بن كلثوم:

تبني سنابكها من فوق أرؤسهم سقفا كواكبه البيض المباتير

ويناقش الجرجاني الدلالة وآليات تحققها معا في مقارنة نقدية تطبيقية رائعة:

«التفصيل في الأبيات الثلاثة كأنه شيء واحد لأن كل واحد منهم يشبه لمعان السيوف في الغبار بالكواكب في الليل، إلا أنك تجد لبيت بشار من الفضل ومن كرم الموقع ولطف التأثير في النفس، ما لا يقل مقداره، ولا يمكن إنكاره، وذلك لأنه راعى ما لم يراعه غيره وهو أن جعل الكواكب تهاوى فأتم الشبه، وعبر عن هيئة السيوف... وهي تعلو وترسب، وتجيء وتذهب، ولم يقتصر على أن يريك لمعانها في أثناء العجاجة كما فعل الآخران وكان لهذه الزيادة التي زادها حظ من الدقة تجعلها في حكم تفصيل بعد تفصيل، وذلك أنا وإن قلنا إن هذه الزيادة - هي إفادة هيئة السيوف في حركاتها - إنما أتت في جملة لا تفصيل فيها فإن حقيقة تلك الهيئة لا تقوم في النفس إلا بالنظر إلى أكثر من جهة واحدة، وذلك أن تعلم أن لها في حال احتدام الحرب، واختلاف الأيدي بها في الضرب، اضطرابا شديدا وحركات بسرعة، ثم إن لتلك الحركات جهات مختلفة، وأحوالا تنقسم بين الاعوجاج والاستقامة، والارتفاع والانخفاض، وإن السيوف باختلاف هذه الأمور تتلاقى وتتداخل وتقع بعضها في بعض، ويصطدم بعضها مع بعض.

ثم إن أشكال السيوف مستطيلة، فقد نظم هذه الدقائق كلها في نفسه ثم أحضرك صورها بلفظة واحدة ونبه عليها بأحسن التشبيه وأكمله بكلمة وهي قوله (تهاوى) لأن الكواكب إذا تهاوت اختلفت جهات حركاتها وكان لها في تهاويها تواقع وتداخل، ثم إنها بالتهاوي تستطيل أشكالها، فأما إذا لم تزل عن أماكنها فهي على صورة الاستدارة». (أسرار البلاغة، ص ١٤١)

إن ما يحققه عبدالقاهر الجرجاني في السياق السابق يبرر الإطالة غير المسبوقة حتى الآن. فالبلاغي العربي القديم يقدم نموذجا بالغ النضج والموضوعية للنقد التطبيقي الذي يتوقف عند صورة شعرية واحدة، هي «وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه» ليحولها إلى لوحة مكانية ولقطة زمنية للمعركة تقارن فيها حركة السيوف في استطالتها وارتفاعها ونزولها في تداخل وتشابك، بل في فوضى تلك الحركة مع حركة الكواكب في حالة تهاويها: مستطيلة، متفرقة الاتجاهات، وهي الحالة التي لا يمكن أن تتحقق لها ـ وهذا ما لم يقله شطر البيت ـ في حالة سكونها قبل التهاوي. لقد حول الناقد هنا وصف تلك اللحظة من المعركة، بعد أن التقطتها عين الشاعر وركزتها غاية التركيز، إلى مشهد يعج بالحياة: صوتا وصورة وألوانا وحركة. هل يمكن أن يقول مكابر، مهما بلغ انبهاره بإنجاز العقل الغربي، إن عبدالقاهر الجرجاني هنا لم يكن ناقدا تطبيقيا من الطراز الأول؟! لكن عبدالقاهر لم يكن في الواقع ناقدا تطبيقيا فقط، لأنه يتحرك في تحليله لجزئيات الصورة المرئية السمعية audio - visual من نظرة لا تقل نضجا للشعر ووظيفة اللغة والمجاز. ويستطيع من يشاء أن يعيد قراءة تلك السطور العبقرية ليحدد حسب قدرته مفهوم الإبداع الشعري باعتباره تركيزا concentartion كما قال إليوت، ومفهوم الزيادة، ومدى اتفاقه واختلاطه مع مفهوم «الزيادة» و«الإكمال» بالمعنى الذي قصده دريدا!

هل يمكن أن نستبعد هذين التحليلين؛ وعشرات غيرهما يزخر بها أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز باعتبارها لتحليلات لغوية غير نقدية؟

موضوع هذا الركن من أركان النظرية الأدبية، إذن، هو الإبداع باللغة، ولنقل استخدام اللغة على المجاز كمدخل النظرية الأدبية العربية. وتواجهنا، مرة أخرى، مشكلة المصطلح البلاغي في تلك الفترة المبكرة من تاريخ البلاغة، وهي مشكلة قد لا تحتاج من القارئ للبلاغة العربية أولا، ثم المرايا المقعرة، ثانيا، إلا لبعض التفهم وسعة الصدر، ومن دونهما سنقرأ بالقطع من يتهمون مؤلف المرايا المقعرة بعدم فهم المصطلح العربي فهما دقيقا، فهو يخلط بين الدراسة اللغوية والبلاغية، ثم يتحدث عن النقد باعتباره مدخلا بلاغيا. ثم يخلط مرة أخرى بين مصطلحات البلاغة والبيان والمعاني والبديع، وبين البلاغة والفصاحة. وحيث إن حيرته لا تنتهي، فهو لا يدرك الفوارق الدقيقة بين المجاز

والتشبيه والاستعارة والكناية. وتحسبا لهذا الاتهام القادم ودرءا له دعونا نذكر الجميع بأن أزمة المصطلح البلاغي - النقدي، واللغوي - الأدبي ليست في الحقيقة أزمة مؤلف المرايا المقعرة، من قريب أو بعيد، لكنها أزمة البلاغة العربية ذاتها والبلاغيين العرب في العصر الذهبي أنفسهم. فالمصطلحات تتغير دلالتها من بلاغي إلى آخر بشكل واضح، وتتداخل مفاهيمها من بلاغي إلى آخر بشكل مربك. ولهذا قلنا إن التعامل مع المصطلح التراثي يحتاج إلى بعض التفهم وسعة الصدر. فنحن نتحدث عن بلاغة تعود إلى عشرة قرون مضت، ورغم ذلك استطاعت أن تقدم فكرا لغويا وأدبيا ونقديا بهذا الثراء اللافت للنظر. وما علينا إلا أن نتجاوز تلك التحولات والتداخلات في أحيان كذلك وننتقل إلى جوهر القضايا، سواء كنا نتعامل مع البلاغة العربية ذاتها، أو مع الجانب الذي يقدمه المؤلف الحالي منها.

وسوف نتوقف في عجالة عند نماذج لتلك التحولات والتداخلات، لا بغرض الإشارة، ولو من طرف بعيد، إلى فوضى مصطلح قائمة في التراث البلاغي العربي، لكن بغرض إثبات أننا لا نطلق الكلام والأحكام جزافا.

هناك مثلا شبه اتفاق على أن علم البلاغة يقوم على ركنين: الأول هو علم المعاني وموضوعه في اختصار شديد دراسة خصائص تراكيب الكلام، والثاني هو علم البيان وموضوعه صياغة المعاني، وقد يضاف إلى الاثنين ركن ثالث هو علم البديع الذي يدرس المحسنات اللفظية والمعنوية (أي من ناحية المعنى). أي أن البلاغة هي المظلة الكبرى التي تظل هذه العلوم الثلاثة. لكن عبدالقاهر يعتبر أن علم البيان هو المظلة الكبرى التي تظل البلاغة، فالبيان عنده هو المصطلح الأعم الذي تندرج تحته البلاغة: «ثم إنك لا ترى علما أرسخ أصلا، وأبسق فرعا، وأحلى جَنىً، وأعذب وردا، وأكرم نتاجا، وأنور سراجا، من علم البيان الذي لولاه لم تر لسانا يحوك الوشي، ويصوغ الحلي، ويلفظ الدر، وينفث السحر...»[٧٦]. ولا يتوقف الأمر عند تبادل الأدوار بين البلاغة والبيان، إذ حدث تبادل مماثل للأدوار بين البلاغة والبديع، وهو ما يؤكده صلاح رزق في أدبية النص حيث يرى:

> «أن البديع عند البلاغيين... هو العلم الذي يعرف به وجوه تحسين الكلام، وهو الفن المعني بزخرفة الصياغة الشكلية وتوشيتها بضروب الحلي المختلفة، كالجناس والطباق والمقابلة والتورية

والتفويف... وغيرهما لكنه، عند النقاد والشعراء المبكرين بما في ذلك ابن المعتز، كان يشمل كل الفنون البلاغية المتعلقة ببنية الأداء والتصوير بما في ذلك التشبيه والاستعارة والكناية»[٧٧].

والواقع أن تبادل الأدوار الذي يتحدث عنه رزق لا يتوقف عند البديع والبلاغة بل يتعداهما إلى البيان أيضا. وفي مرحلة لاحقة، وخاصة عند السكاكي، وبسبب التأثير القوي الذي كانت دراسة منطق أرسطو قد بدأت ممارسته على البلاغة العربية، حدث ربط مخل بين المنطق الأرسطي من ناحية، وعلميّ البيان والمعاني من ناحية ثانية.

من هنا كان اختيار مؤلف المرايا المقعرة منذ البداية، وحيث إن دراسة التراث البلاغي العربي في حد ذاته لم تكن من بين أهدافه، أن يستخدم كلمة البلاغة في مرونة واضحة، مرونة لا تزيد كثيرا عن المرونة التي مارسها شكري عياد في تعامله مع التراث.

وقد حدثت تحولات وتداخلات مماثلة بين مصطلحات يفترض أن تكون أكثر تحديدا ودقة مثل المجاز والتشبيه والتمثيل والاستعارة، وبين الأسئلة اللانهائية والأجوبة المتناقضة: هل التشبيه مجاز؟ أم حقيقة؟ وهل المجاز تشبيه؟ ولماذا يفرق عبدالقاهر بين المجاز من ناحية والاستعارة والكناية من ناحية ثانية؟ إن الإجابات تقدم، في أفضل الأحوال، تعريفات لا يكاد المرء يستشف الفوارق بينها، وتعبر، في الغالب الأعم، عن حالة تقترب من الفوضى! وهل أخذ العرب المجاز، كما يرى طه حسين، عن أرسطو حيث إنهم لم يعرفوا قبل التأثر بالفكر اليوناني إلا التصوير الشعري القائم على التشبيه؟ وهل يهمنا، في سياق دراستنا، أن نقابل رأي طه حسين الذي يذكره في مقدمة في نقد النثر والذي يقول فيه: «لقد كان تصور هؤلاء المؤلفين من العرب للتشبيه والمجاز والمقابلة ووزن الكلام والفصول مما نجده في الموضوع المذكور من كتاب الخطابة. نعم إنهم تحاشوا أن ينقلوا عن المعلم الأول جميع الأمثلة التي كان يمثل بها لا لشيء أكثر من أنهم لم يفهموا هذه الأمثلة»[٧٨]. هل يهمنا أن نقابل ذلك الرأي برأي الجاحظ في الآيات القرآنية التي لا يشك أحد في الاستخدام المجازي الواضح للغة فيها مثل «أكالون للسحت» و«إنما يأكلون في بطونهم نارا»؟ وعشرات الأمثلة الأخرى التي ترد في القرآن قبل أن يسمع العرب بأرسطو؟ إن الدراسة، لحسن الحظ، ليست معنية بأي من هذه الأسئلة. ولهذا، وكما فعلنا في استخدام لفظ البلاغة كاختيار يخدم

غرض الدراسة، ولم نكن وحدنا في ذلك، سنفعل الشيء نفسه حين نتحدث عن الإبداع في اللغة وبها، إذ إن الحديث في هذا المجال يدور في مجال الاستخدام الخاص للغة وليس على الحقيقة، أي استخدام اللغة على المجاز. ومن ثم سوف نستخدم لفظ المجاز في مرونة تخدم غرضنا. وإن كان ذلك لا يعني أن المناقشة نفسها لن تفرض علينا أن نستخدم هذه المصطلحات بمعانيها محددة بقدر الإمكان في المواقف التي تتطلب ذلك التحديد.

وحينما نتحدث عن الاستخدام الخاص للغة، أو المجاز، نجد أنفسنا في قلب النظرية الأدبية العربية من ناحية، وفي قلب كل الجدل الذي عاشه نقد القرن العشرين، من ناحية ثانية. مرة أخرى لا نبالغ إذاقلنا إنه لا تكاد توجد قضية انشغل بها الحاضر النقدي لم ينشغل بها، أو يتوقف عندها على الأقل، العقل العربي من القرن الثالث وحتى نهاية العصر الذهبي للبلاغة العربية. على رأس هذه القضايا، على سبيل المثال لا الحصر: موضوعية الأدب، الأدب والغايات العملية والأخلاقية، التجسيد في مقابل التقرير، المعادل الموضوعي، النص المغلق والنص المفتوح، المعنى ومعنى المعنى أو تعدد الدلالة، الموهبة والتقاليد، قوة الرجل وقوة اللحظة، مراوغة المدلول للدال، المجاز كمكمل للمعنى أو زيادة عليه (بالمفهوم الدريدي)، التحليل اللغوي للنص الأدبي، وعشرات الموضوعات الأخرى التي انشغل بها نقاد القرن العشرين.

دعونا نبدأ بنموذج فاتح للشهية، شهيتنا، لما نحن مقدمون عليه، وهو نموذج للتجسيد الذي يحققه الاستخدام المجازي الخاص للغة، سواء عن طريق التشبيه أو الاستعارة والتي تحقق دلالة المعقول بالمحسوس.

> «إن ما يقتضي كون الشيء على الذكر، وثبوت صورته في النفس أن يكثر دورانه على العيون، ويدوم تردده في مواقع الإبصار، وأن تدركه الحواس في كل وقت أو أغلب الأوقات، وبالعكس وهو آن من سبب بعد ذلك الشيء عن أن يقع ذكره بالخاطر، وتعرض صورته في النفس قلة رؤيته، وأنه مما يحس بالفينة بعد الفينة، وفي الفرط بعد الفرط وعلى طريق الندرة. وذلك أن العيون هي التي تحفظ صور الأشياء على النفوس وتجدد عهدها بها، وتحرسها من أن تدثر وتمنعها أن تزول، ولذلك قالوا» من غاب عن العين غاب عن القلب»[٧٩] [التأكيد من عندي].

لم أستطع أن أمنع نفسي من تأكيد كل كلمة في نص الجرجاني لما يمثله النص كله من أهمية بالنسبة للتصوير المجازي والصورة الشعرية ومبدأ التجسيد الذي يجمع بينهما، ليس في البلاغة أو البيان العربي، أو حتى نظرية الأدب العربي، فقط، بل في النقد الجديد والحداثي على السواء في القرن العشرين. دعونا نتوقف عند المبادئ الثلاثة التي يحددها نص عبدالقاهر. أولا، إن بناء الشيء وثبوت صورته في النفس يعتمد على «دورانه على العيون» ودوام «تردده في مواقع الإبصار»، أي تجسيده حسيا؛ ثانيا، يحدث العكس، فيبعد الشيء عن الخاطر، ويندر الإحساس به، إلا في الفرط بعد الفرط، إذا قلت رؤيته؛ ثالثا، إن العيون، والتجربة الحسية هي التي تحفظ صورة الأشياء في النفوس وتحفظها من الاندثار والزوال. ولتأكيد ذلك كله يلخص عبدالقاهر ذلك في موقع آخر في كلمات تؤسس للمبدأ النقدي كاملا: «ليس الخبر كالمعاينة».

هل تختلف آراء عبدالقاهر الجرجاني هنا عن آراء ت.س. إليوت، عمدة التحليليين، حول التجسيد الذي سك له مصطلحا نقديا هو «المعادل الموضوعي The objective correlative»؟ لا أظن أن القارئ، خاصة قارئ الدراسة الحالية، يحتاج إلى تذكيره بالمصطلح ودلالته، وإن كانت المقارنة تفرض علينا ذلك في عجالة. فالمعادل الموضوعي، كما قدمه إليوت، هو الأداة البلاغية الإبداعية التي يستخدمها الشاعر حتى لا يقع في فخ التقرير أو الإخبار أو التعبير المباشر عن العاطفة. وبدلا من المباشرة يبحث الشاعر عن صورة حسية تجسد العاطفة وتعبر عنها، أي تعادلها. وحينما يتلقى القارئ أو المستمع هذه الصورة الحسية، ذلك المعادل الموضوعي للعاطفة، فإنها تثير فيه العاطفة التي يجسدها المعادل الموضوعي أو الصورة الحسية. ومن مفردات ذلك المفهوم أيضا أن المباشرة قد تثير في المتلقي مشاعر قوية، لكنها وقتية ومؤقتة لا يمكن اختزانها في الذهن أو الذاكرة، أما الصورة الحسية فتعلق بالذاكرة. وكلما استرجع المتلقي الصورة في ذهنه أثارت فيه المشاعر المرتبطة بها. هل أضاف إليوت، حقيقة، جديدا، أي جديد، لما سبقه إليه عبدالقاهر الجرجاني، البلاغي العربي بقرون طويلة؟ وللتدليل على ذلك، فإن القارئ لن يجد صعوبة في تطبيق آراء عبدالقاهر، بعيدا عن معادل إليوت الموضوعي، على واحدة من أبرز نماذج ذلك المعادل الموضوعي في شعر إليوت نفسه، ومن

أبرز قصائده على الإطلاق، هي «الأرض الخراب The Waste Land». ترد الصورة النموذج في افتتاحية القصيدة:

> What are the roots that clutch, what branches grow Out of
> the stony rubbish?

حيث يتحدث الشاعر عن إحباطات العصر الحديث، وأحلام المدينة الحديثة المضيعة، وبدلا من أن يقرر ذلك صراحة ينحت صورة تجسد الجهد الضائع والعبثي والإحباط المطبق لجذور تحاول أن تضرب في الصخر وأذرع تحاول أن تشقه. ذلك هو جوهر المعادل الموضوعي كما قدمه إليوت، وكما قدمه عبدالقاهر من قبله دون أن يستخدم المصطلح النقدي البراق.

وقد سبق أن قلنا أن الإنسان يضطر في أحيان كثيرة، وفي مواجهة نص كالنص العربي السابق، أن يوقف نفسه عن الاسترسال حتى لا يتهم بالجنون.

لكننا لا نستطيع أن نمنع أنفسنا في أحيان أخرى - وما زلنا في مرحلة فتح الشهية - من الدهشة والعجب المطلقين أمام بعض القراءات المعاصرة التي تفقد نصا أو نصوصا كالنص السابق قيمتها في عملية تسطيح تقترب من العبثية. فوسط انبهاري الكامل بإنجازات البلاغة العربية - وهذا ذنب أعترف بارتكابه عن طواعية - أقرأ تفسير مصطفى ناصف الغريب في **النقد العربي: نحو نظرية ثانية** (٢٠٠٠) لكلمات عبدالقاهر الجرجاني عن وظيفة وأهمية تجسيد المعقول بالمحسوس، ولمقولة البلاغي العربي: «ليس الخبر كالمعاينة» بكثير من الدهشة:

> «إن عبدالقاهر من خلال كلامه عن الأنس بالمشاهدة يكاد يحرك أخلاطا من القلق حول التنازع الذي أصررت عليه بين العودة المؤقتة الخاطفة إلى اليقين الدافئ الذي يحتضننا أو نحتضنه، وهذا الواقع الذي نتعقله في صعوبة لا تخلو من أسى فنطارده ويطاردنا. لنقل إن الأنس بالمشاهدة أنس بعالم غير العالم. إننا لا نكاد نشاهد أنفسنا إلا قليلا. ولن نشاهد أنفسنا إلا على حساب جوانب أخرى. مشاهدة أنفسنا ينبغي أن تكون فيما أظن هي المقصودة بكلمة الطبع والرؤية وما إليها. إننا في أنماط الاحتجاج العقلي لا نكاد نستمتع استمتاعا بريئا بأنفسنا. عبدالقاهر لا يخلو من ومضة صوفية محبوبة في هذا الموقف أيضا»[٨٠].

دعونا نفترض أن كاتب هذه السطور قد دخل مرحلة من التصوف الروحي، دعونا نفترض أيضا ـ وهو افتراض لا أساس له ـ أن عبدالقاهر الجرجاني كان صوفيا وأنه «لا يخلو من ومضة صوفية محببة»، فهل معنى ذلك أننا مطالبون بإعادة قراءة دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة على أساس أن عبدالقاهر كان يعني غير ما كتب، وأننا مطالبون بتفسير يقين المشاهدة الحسية، وهو نقيض الإخبار أو الخبر، بأنه اليقين المطلق بمعناه الميتافيزيقي؟ إننا بهذا لا نفرغ كتابي عبدالقاهر من مضمونهما، بل نفرغ البلاغة العربية كاملة، وبلا استثناء، من مضمونها. ثم، ألا يتناقض ذلك مع كل ما قالته البلاغة، العربية وغير العربية، القديمة والحديثة، عن الصورة، لغوية كانت أم شعرية؟ إن مقولة عبدالقاهر في بساطة شديدة لا تعني أكثر من أن الشاعر المبدع يقوم بتقريب المعاني المعقولة أو التي تدرك بالعقل، عن طريق التجسيد الحسي، وكلماته هنا وفي سياقات كثيرة أخرى، بل في السياق الذي اعتمد عليه مصطفى ناصف في قراءته الجديدة والمستفزة لا تعني ـ ولا يمكن أن تعني ـ أكثر من ذلك. وقد كان ذلك سر عبقرية ذلك البلاغي العربي. دعونا نقم بتجربة قد لا تخلو من الطرافة نحاول فيها قراءة النص نفسه الذي اعتمد عليه ناصف قراءة صوفية، بالطريقة نفسها التي قرأها بها ناصف، ثم نقرأه بالمعنى المتفق عليه في كل ما قدمه البشر من دراسات في البلاغة. لنبدأ بنص عبدالقاهر:

> «فأول ذلك أن أنس النفوس متوقف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وأن تردها في الشيء تُعلِّمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم ـ نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع، لأن العلم المستفاد من طرق الحواس أو المركوز فيها من الطباع وعلى حد الضرورة يفضل المستفاد من وجهة النظر والفكر في القوة، وبلوغ الثقة فيه غاية التمام، كما قالوا: ليس الخبر كالمعاينة، ولا الظن كاليقين، فلهذا يحصل بهذا العلم هذا الأنس ـ من جهة الاستحكام والقوة»[٨١].

وسوف نترك للقارئ تجربة القراءتين، القراءة الصوفية التي تحول يقين المعاينة أو المشاهدة إلى يقين ميتافيزيقي مطلق، ثم القراءة كما قرأها كل

البلاغيين بعد عبدالقاهر حتى اليوم، على أساس أن تشبيه المعقول بالمحسوس، كما يقول عبدالقاهر، «يفتح إلى المعقول من قبلك بابا للعقل»! إلى هنا انتهى فاتح الشهية، فلنتحول إلى الطبق الرئيسي.

ما دمنا قد تحولنا إلى الطبق الرئيسي فلنبدأ بالمجاز باعتباره جوهر البلاغة، ولنبدأ أيضا بتعريف حديث للعلاقة بينهما، ثم نعود بخطواتنا إلى الوراء لنرى مدى اتفاق البلاغيين العرب في دراساتهم المطولة للمجاز، أو اختلافهم، مع المفهوم الحديث مبسطا. التعريف الحديث المبسط يقدمه جوناثان كللر:

> «لقد اهتمت النظرية الأدبية كثيرا بالبلاغة، ويتجادل المنظّرون حول طبيعة الصور البلاغية ووظيفتها. لقد تم تعريف الصور المجازية باعتبارها، بصفة عامة، تحويرا عن الاستخدام العادي أو انحرافا عنه. على سبيل المثال في: «My love is a red, red rose» يستخدم لفظ rose لا لتعني الوردة، بل شيئا جميلا وثمينا (وتلك هي الاستعارة). «The Secret Sits» يجعل السر إنسانا قادرا على الجلوس»[٨٣] [يقصد الاستعارة في الفعل].

لم يتم اختيار كلمات كللر هنا لأنها أوردت صورة شعرية إنجليزية من قصيدة للشاعر الإنجليزي روبرت بيرنز الذي يكمل تشبيه محبوبته في بيت ثانٍ لتصبح الصورة مكتملة على النحو التالي:

«O my luve's like a red, red rose, That's newly sprung in June» وهي الصورة التي ترددت كثيرا في البلاغة العربية والتي يرى البعض أنها، بعد أن حول كللر التشبيه إلى استعارة، تعتمد على القياس التضميني في المنطق. لكن السبب في اختيار تلك الكلمات لجوناثان كللر لابد أن يكون واضحا وضوح الشمس. فالتعريف الذي يقدمه الناقد الأمريكي الكبير في نهاية القرن العشرين لطبيعة المجاز ووظيفته لا يختلف في أي من جزئياته عن تعريف البلاغيين العرب لطبيعة المجاز في اللغة والأدب ووظيفته.

ونستطيع التوقف عند عشرات الأمثال في البلاغة العربية يعرف فيها المجاز (استخدام اللفظ أو اللغة على المجاز، مقارنة بالاستخدام على الحقيقة) باعتباره «تحويرا عن الاستخدام العادي أو انحرافا» عن استخدامه على الحقيقة. لكننا تحدثنا في إطالة كاملة عن تعريف المجاز وطبيعته في الفصل الخاص بالنظرية

اللغوية. أما وظيفة المجاز ففي موقع القلب في النظرية الأدبية العربية التي تعتمد على استخدام اللفظ على المجاز أو تحوير اللغة عن الاستخدام العادي وانحرافها عنه. لكن الحديث عن وظيفة الاستخدام المجازي للغة في الأدب لا يعني أننا لن نعرِّج - مضطرين - بين آن وآخر على طبيعة المجاز، وسوف نحاول أن نجعل ذلك في أضيق ا لحدود الممكنة.

ونعود، كما نفعل دائما، إلى عبدالقاهر الجرجاني الذي يحدد وظيفة المجاز أو استخدام اللغة على المجاز في النص الأدبي، وهو، حينما يفعل ذلك في القرن الخامس الهجري، يضع يده مرة أخرى على الكثير من القضايا التي انشغل بها النقد في القرن العشرين الميلادي، مثل المباشرة والتجسيد، والتقرير والتصوير، ومراوغة المدلول للدال وتعدد الدلالة. فهو يقارن بين معنيين: المعنى المباشرة الذي تحققه المواضعة اللغوية أو استخدام اللغة على الحقيقة، والمعنى غير المباشرالذي يعتمد على تحوير اللغة وتحريفها عما وضعت له، أي استخدامها على المجاز، ويصل في مقارنته إلى نتيجة تستحق الوقوف عندها:

> «وإن كان مما ينتهي إليه المتكلم بنظر وتدبر، وينالـه بطلب واجتهاد، ولم يكن كالأول في حضوره إياه وكونه في حكم ما يقابله الذي لا معاناة عليه فيه، ولا حاجة به إلى المحاولة والمزاولة والقياس والمباحثة والاستنباط والاستثارة. بل كان من دونه حجاب يحتاج إلى خرقه بالنظر. وعليه كِم [الكِم بكسر الكاف هو الغلاف الذي يحيط بالثمر والزهر وينشق عنه] يفتقر إلى شقه بالتفكر وكان درا في قعر بحر لابد له من تكلف الغوص عليه، وممتنعا في شاهق لايناله إلا بتجشم الصعود إليه، وكامنا كالنار في الزند لا يظهر حتى يقتدحه، ومشابكا لغيره كعروق الذهب التي لا تبدى صفحتها بالهوينا بل تنال بالحفر عنها، وبعرق الجبين في طلب التمكن منها»(٨٣).

المعنى الذي تحققه المواضعة اللغوية أو استخدام اللغة على الحقيقة، وحيث إن القارئ لا يحتاج في إدراكه إلى «طلب واجتهاد»، معنى عديم الفائدة، - والحكم بالفائدة أو عدمها حكم يستخدمه الجرجاني كثيرا في بلاغته - أما المعنى الذي يتحقق عن استخدام اللغة على المجاز، فهو المعنى الذي يجهد القارئ نفسه للوصول إليه، لأنه معنى محتجب يحتاج النظرة الثاقبة القادرة على خرق الحُجب، وهو الدر في قاع البحر يحتاج لغواص ماهر ليخرجه، وهو الممتنع في

شاهق يحتاج مشقة الصعود إليه، وهو عرق ذهب مشابك لغيره يحتاج من يحفر عنه. إن ما يتحدث عنه عبدالقاهر هنا هو اللامباشرة والتجسيد اللذين يحققهما استخدام اللغة على المجاز. ولكنه يتحدث أيضا عن المراوغة، دون أن يستخدم المصطلح النقدي الحداثي البراق، ويتحدث أيضا عن تعدد الدلالة الذي يشغل حيزا لا بأس به في البلاغة العربية تحت مظلة المعنى ومعنى المعنى أحيانا، والمعاني الأول والمعاني الثواني، أحيانا أخرى. لكن صور الحجب التي تحتاج لمن يشقها والأصداف التي تحتاج لمن يفتحها وصور الغوص والحفر، جميعها تعني أن تحقق الدلالة يمثل عملية كشف مستمرة لطبقات جديدة من المعنى تحت ووراء المعنى الظاهر على السطح.

ويصل إيمان عبدالقاهر، في الواقع، بأهمية وظيفة الاستخدام المجازي للغة في الأدب، إلى اتهام ممن يتوقفون عند المعنى الظاهر بالجهل والضلال:

> «ومن عادة قوم ممن يتعاطى **التفسير بغير علم أن توهموا أبدا في الألفاظ الموضوعة على المجاز والتمثيل أنها على ظواهرها فيفسدوا المعنى بذلك ويبطلوا الغرض ويمنعوا** أنفسهم والسامع فهم العلم بموضوع البلاغة وبمكان الشرف وناهيك بهم اذا هم أخذوا في ذكر الوجوه وجعلوا يكثرون في غير طائل! **هناك ترى ما شئت من باب جهل قد فتحوه، وزند ضلال قد قدحوا به.**»[٨٤] [التأكيد من عندي].

بل إن الجرجاني يخرج المجاز الذي لا يحتاج القارئ معه لنظر وتدبر ومعاناة من دائرة المجاز المفيد، تماما كما فعل مع الاستعارة «المبتذلة» أو المطروقة، والتي اقتربت لكثرة ترددها واستخدامها من العرف اللغوي أو المواضعة اللغوية، كأن تصف إنسانا كريما بأنه بحر أو فتاة جميلة بأنها بدر.

ولهذا يقف الإنسان في ذهول أمام قصور كل من العقاد والمازني في فهم وظيفة المجاز، وارتكاب الإثم الذي حذر منه عبدالقاهر الجرجاني وهو تفسير استخدام اللغة على المجاز تماما كما يفسر استخدامها على الحقيقة، وهكذا وقفا عند الصور المجازية في شعر شوقي موقف الرفض والإدانة، ناهيك عن أن ما كتباه في ذلك لا علاقة له بالنقد من قريب أو بعيد. وإذا كان المرء يجد صعوبة في تقبل نغمة التهجم بل القذف والسباب التي تسود صفحات الديوان، فإنه يجد صعوبة أكثر في فهم أسباب ذلك القصور البين في فهم وظيفة المجاز. فعندما يتوقف العقاد أمام قصيدة شوقي في رثاء محمد فريد

يتعامل مع مفرداتها من منطلق ذلك القصور المؤسي ثم يؤسس حكمه على شعر شوقي وآخرين على ذلك القصور، وحينما يتوقف، في ضوء ذلك القصور، عند بيتي شوقي:

تطلع الشمس حيث تطلع صبحا   وتنحنى لمنجل حصاد
تلك حمراء في السماء وهذا   أعوج النصل من مراسي الجلاد

يكتب في سخرية و«جهل» ـ مع الاعتذار لعبدالقاهر ـ مؤسيين:

«اليوم لا تخشى بغتة الأجل في كل حين! فالشمس لا تضرج بدم قتلاها إلا حيث تطلع صبحا (أي حين تطلع حمراء في السماء. أما إن طلعت في الأرض فهذا شيء آخر) والقمر لا يكون منجلا حصادا إلا في أيام الأهلة أو المحاق وفيما عدا ذلك من الأويقات لا قتل ولا حصاد فمن مات ظهرا أو عصرا أو لعشر بقين أو مضين من شهر عربي فلا تصدقوه فإن موته باطل.

إلا أن شعرا يسف إلى هذا المجال لجريرة ثم يجنها على لغة العرب إلا زغل الصناعة لا جزى الله صانعيها خيرا. جعلوا التشبيه غاية فصرفوا إليه هممهم ولم يتوسلوا به لإجلاء معنى أو تقريب صورة ثم عادوا فأوجبوا على الناظم أن يلصق بالمشبه كل صفات المشبه به كأن الأشياء فقدت علاقاتها الطبيعية وكأن الناس فقدوا قدرة الإحساس بها على ظواهرها»[٨٥].

ربما يكون العقاد على حق في نفوره من الصورة الشعرية كلها والصورة المجازية (الاستعارة في تشبيه القمر بالمنجل الحصاد) ولكن موضوعنا ليس جمال الصورة أو قبحها، بل الموقف النقدي الذي يقفه العقاد، خاصة حينما يعيب على الشعر الاستخدام المجازي «وكأن الأشياء فقدت علاقتها الطبيعية، وكأن الناس فقدوا قدرة الإحساس بها على ظواهرها». ذلك هو الضلال الذي يتحدث عنه عبدالقاهر. إن ما يفعله العقاد والمازني هو خطيئة قراءة المجازات على ظواهرها. فعلا ذلك مع شوقي ومع شكري وفعلاه أيضا في بعض نماذج من الشعر العربي القديم. أهمية ذلك تتمثل في تأكيد أن موقفهما لم يكن موقفا خاصا بشوقي والشعراء المعاصرين لكنه موقف خاص باستخدام اللغة على المجاز. وإذا كانت كلمات الديوان كله تنطق بتأثير الشعر الرومانسي وحرية الكاتب في التعبير عن ذاته وعواطفه الذاتية، إلا أن أحدا

لا يمكن أن يدعي أن الشعر الرومانسي، برغم كل المباشرة وتدفق العواطف overflow of powerful feelings كان خلوا من المجاز والصور الشعرية التي تحتاج لإعمال الفكر والخيال لتحقيق دلالتها. المهم أن موقف العقاد والمازني من المجاز موقف عام. وفي سياق تمزيق قصيدة شوقي في رثاء فريد يحيل العقاد القارئ إلى بيتين لابن المعتز يصور فيهما الهلال مشبها إياه بالمنجل أيضا. البيتان هما:

انظر إلى حسن هلال بدا — يهتك من أنواره الحندسا

كمنجل قد صيغ من فضة — يحصد من زهر الدجا نرجسا

ويمزق العقاد البيتين تمزيقا انطلاقا من الموقف الغريب نفسه الذي يرفض جوهر البلاغة العربية من أساسه، وهو استخدام اللغة على المجاز. «فالهلال»، يكتب في استخفاف غريب، «منجل وقد صيغ من فضة وهو يحصد النجوم والنجوم نرجس، ولا حصد هناك ولا محصود فماذا وراء هذا كله؟ هذر في هذر. وجاء شوقي فقال إنه منجل يحصد الأعمار فأخطأ حتى التشبيه الحسي لأن الأعمار لا تحصد حين يكون القمر كالمنجل فحسب. وأما في سائر الأيام فلا يكون القمر منجلا في شكل ولا في حقيقة»[٨٦].

من هنا، لم يتردد مندور في تصحيح مفهوم المازني والعقاد عن الاستخدام المجازي للغة مؤكدا أهمية التصوير الحسي في الشعر وقدرة المجاز على تجسيد الجمال من ناحية، والتعبير من ناحية أخرى، عن الحقائق النفسية الكامنة خلف الأعراض الظاهرة، مستعينا في ذلك بنماذج من الشعر العربي القديم ترد في حد ذاتها على سوء فهم العقاد والمازني الصارخ:

«وفي الحق أنه مهما حاولت الرمزية العقلية أن تطامن من قدر التصوير الحسي في الشعر والحرص على الأعراض، فإنها لن تستطيع أن تذهب بروعة كل تلك الصور الحسية الجميلة، ولا بما لها من قدرة عاتية على تجسيم الجمال، أو على التعبير عن الحقائق النفسية أو العضوية. فالشاعر القديم الذي يتحدث عن الصحراء بقوله: «غبراء تقتات الأحاديث ركبها» والأعشى عندما يعبر عن وقت الظهيرة بقوله: «وقد انتعلت المطي ظلالها»... إنما يرسم صورة حسية أي عرضا، ومع ذلك يخلق صورة شعرية جميلة أو يعبر عن حقيقة نفسية وعضوية ضخمة»[٨٧].

لا نعرف على وجه الدقة ماذا كان يمكن أن يقول العقاد والمازني عن صورة الأعشى: «وقد انتعلت المطي ظلالها» حيث يقدم الشاعر في جملة من فعل وفاعل ومفعول صورة لغوية رائعة هي الاستعارة في فعل «انتعلت» ثم صورة شعرية ـ لغوية بالطبع ـ تتفجر فيها اللغة بدلالات في تعدد دلالة يكاد يكون لا نهائيا! وبصرف النظر عما كان يمكن للعقاد والمازني أن يقولاه لو أنهما توقفا عند صورة الأعشى، فإن الجملة القصيرة المركزة تقدم نموذجا فريدا لوظيفة المجاز.

وإذا كان العقاد والمازني قد فشلا بهذا الشكل الغريب في قراءة الصورة المجازية البسيطة ومن ثم الصورة الشعرية التي تقوم على تجسيد ما يدرك بالعقل أو ما أسماه البلاغيون العرب بالمعقول عن طريق المحسوس وارتكبا خطيئة القراءة السطحية الأولى للصورة في سياقها الحسي فقد كان من المحتم أن يفشلا في قراءة الصور الأكثر تركيبا والتي تعتمد على تراسل الحواس أو تبادل الحواس للأدوار، وهو لون مركب حديث يعتمد، كما يؤكد سيد البحراوي، على بدائيات علم النفس. وتراسل الحواس أصبح سمة مألوفة ومقبولة في الشعر الغربي الحديث، نقدم نموذجا واحدا له من قصيدة تصف غياب الاتصال البشري في الحروب الحديثة في اعتمادها على الآلية التي تمكن المقاتل من إصابة عدوه دون أن يراه. يقول بيرنز في قصيدة بعنوان: «The Unseen Fire» في وصف موقف الطيار داخل الطائرة التي يغير بها على أهدافه في عزلة تامة عن إنسانية عدوه:

This is a damned unnatural sort of war:

The pilot sits among the clouds, quite sure

About the values he is fighting for

He cannot hear beyond his veil of sound.

إن عزلة الطيار كإنسان تكتمل بتلك الصورة التي تتراسل فيها حاستا السمع والإبصار، فطنين أو أزيز محركات الطائرة (حاسة السمع) عالٍ إلى درجة يطغى فيها على أنين وصراخ من يقذفهم بقنابله. لكن اكتمال هذه العزلة يتحقق حينما يتحول الطنين أو الأزيز إلى حجاب أو نقاب (حاسة البصر) يكاد يُرى. ليس في الصورة كثير جمال أو براعة، باستثناء تلك القدرة الواضحة على تركيز المعنى وتجسيده. وحينما يواجه المازني بصورة مماثلة يسارع إلى اتهام شكري بالجنون

المتمثل في تداخل الحواس. وما يكتبه المازني في ذلك السياق يتخطى بكثير مجرد التحامل الذي يصل إلى حد القذف ضد شاعر معاصر. إنه في حقيقة الأمر فشل فاجع في فهم صورة شعرية مركبة ووظيفتها الجمالية:

«إن شكري على ما يظهر من كلامه بدأ يجرب ما يسمونه هذيان الحواس وهو... مرض يجعل صاحبه يتوهم أنه يسمع أصواتا أو يرى أشباحا... فإذا أصاب العين رأت ما لا وجود له في الأذن[؟] سمعت ما لم يصدر فعلا من الأصوات. وقد قال شكري... تعليقا على بيته هذا:

أو كنور البدر فضيا له وتر في القلب فضيُّ النغم

«ما رأيت القمر إلا أحسست كأن نواقيس تطن في أذني، وأن ألذ الأنغام رنة الفضة المجوفة».

فهذا كلام لا مجال فيه للتأويل والتخريج وهي قاطعة في أنه في كل مرة يرى فيها ضوء القمر (يطن) في أذنه صوت نواقيس فضية»[٨٨].

إن قراءة صورة شعرية مركبة تقوم على تداخل للحواس باعتبارها هذيان شاعر مجنون تشير إلى أن صاحبي الديوان لم يكونا على اتصال كافٍ بالبلاغة العربية القديمة، وأنهما فشلا في إدراك القيمة الجمالية والقدرة على الدلالة التي يحققها المجاز اللغوي والتصوير الشعري. وهي قيمة تمثل العمود الفقري للدراسات البيانية والبديعية في البلاغة العربية. هل نقول هنا بأن العقاد والمازني لم يكونا على علم بالبلاغة العربية؟ أخشى أن الإجابة بنعم، ويحتمل أن ما كتباه عن الصناعة والتمادي في استخدام البديع يؤكد أنهما قرآ البلاغة العربية في عصر الانحطاط، في ظل قطيعة معرفية طويلة تعرضت لها البلاغة العربية الحقة. وحينما يكتبان، كما سبق أن أشرنا، «إلا أن شعرا يسف إلى هذا المجال لجريرة لم يجنها على لغة العرب إلا زغل الصناعة لا جزى الله صانعيها خيرا. جعلوا التشبيه غاية فصرفوا إليه هممهم ولم يتوسلوا به لإجلاء معنى أو تقريب صورة»، نقول إنهما حينما يكتبان ذلك ربما لا يعرفان أن ما يكتبانه لا ينطبق على البلاغة العربية في عصرها الذهبي حينما قدمت محاور ناضجة لنظرية لغوية وأخرى أدبية لا تقل في تماسكها عن أحدث النظريات الحديثة. ربما لم يكونا يعرفان أن من أبرز مآخذ الآمدي على أبي تمام - وهو من هو في الشعر العربي - أنه قد أفرط في استخدام البديع، بأنواعه الثلاثة وهي الاستعارة والجناس والمطابقة، وكان

ذلك موقفا من التجديد أكثر منه موقفا من إفراط أبي تمام في استخدام البديع، وقد أثبت الزمن بعد ذلك أن أبا تمام كان من أفضل من استخدم المجاز اللغوي والصور في الشعر العربي. وما نريد قوله هنا إن البلاغة العربية في عصرنا الذهبي لم ترحب بالمبالغة في الصناعة أو بجعل التشبيه غاية في ذاته، وإن ما يتحدث عنه العقاد هو عصر الانحطاط.

أما البلاغة العربية الحقة فقد عرفت للمجاز ووظيفته حقهما منذ البداية، بل إنه في مرحلة معينة، وعلى وجه التحديد، ابتداء بعبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس، وبعد أن كانت المعركة بين القديم والجديد قد حسمت بشكل واضح لمصلحة الجديد، أصبح المجاز بجميع أشكاله هو الأداة الأولى في تحويل المادة أو المعنى النثري إلى شعر. قبل عبدالقاهر كان هناك من ينظر إلى المجاز، والصورة الشعرية على وجه الخصوص، باعتباره «زيادة» أو شيئا زائدا على المعنى. والزيادة هنا ليست زيادة دريدا supplement التي تكمل شيئا ناقصا في اللغة، فعل ذلك ابن طباطا الذي سلم، كما يعلق جابر عصفور، «بأن الشاعر يفكر مرتين في القصيدة: مرة من حيث هي أفكار مجردة، وأخرى من حيث هي صياغة تزخرف هذه الأفكار عن طريق الصور، أي أن الصورة وسيلة شارحة لمعنى، لا تعدو أن تكون أمرا شكليا يمكن استخلاصه بعيدا عن المحتوى الأخلاقي الذي يؤثره ابن طباطبا» [٨٩]. وهناك من اعتبر الاستخدامات المجازية للغة إفراطا في استخدام البديع مثل الاستعارة والجناس والمطابقة، كما فعل الآمدي في حكمه على أبي تمام. لكن مع بداية القرن الخامس، لابد أن الموقف من المجاز كان قد تغير تماما، وهكذا يصبح استخدام اللغة على المجاز، خاصة في الاستعارة، أساس تحول المادة أوالمعنى النثري إلى شعر أو أدب. بل إننا لا نبالغ إذا قلنا إن المجاز أصبح مع عبدالقاهر أساس نظرية الشعر العربية poetics ويؤكد الولي محمد أهمية الاستعارة في بلاغة عبدالقاهر بعد أن تحولت عنده إلى نقطة الإحالة الثابتة التي يعود إليها في سياق مناقشته لألوان المجاز المختلفة. «ولهذا» يكتب الولي «كنا نجد الجرجاني حتى حينما يتفرغ لمناقشة الأجناس التصويرية الأخرى، لم يكن ينسى مقارنتها بالاستعارة... وحتى عندما كان الجرجاني يتناول مواضيع تبدو بعيدة عن الاستعارة لم يكن الجرجاني يعدم نافذة، هناك، يطل منها على الاستعارة» [٩٠].

وهكذا ننطلق مع عبد القاهر في محاولة لتحديد وظيفة/وظائف المجاز من منظور الشعر بعد أن خرجنا من مرحلة النظرة السلبية السابقة أثناءمعركة أبي تمام/البحتري على وجه التحديد. ونعود إلى نقطة البداية المحورية في حديثنا عن المجاز وهي تعدد الدلالة التي تعتبر سببا ونتيجة للاستخدام المجازي للغة. إن تعدد الدلالة يؤسس شرعية المجاز من ناحية، ويحدد وظيفته، من ناحية ثانية.

في سياق حديثه عن التشبيه القائم على « آخذ المحسوس للمحسوس»، يتوقف عبد القاهر الجرجاني عند نموذج رائع لتعدد الدلالة التي تولدها المشابهة بين محسوس ومحسوس، وكيف يشترك الاثنان في تقديم شبه عقلي، وهو إحدى صيغ التشبيه المركبة التي تتطلب من القارئ، كما شرح عبد القاهر من قبل ، معاناة وجهدا لتتبع طبقات الدلالة التي تحققها:

> «ومثال الأصل الثاني وهو أخذ الشبه من المحسوس للمحسوس ثم الشبه عقلي قول النبي صلى الله عليه وسلم: «إياكم وخضراء الدمن» **الشبه مأخوذ للمرأة من النبات كما لا يخفى وكلاهما جسم إلا أنه لم يقصد بالتشبيه لون النبات وخضرته ولا طعمه ولا رائحته ولا شكله وصورته ولا ماشاكل ذلك** ولا ما يسمى طبعا كالحرارة والبرودة المنسوبتين في العادة إلى العقاقير وغيرها مما يسخن بدن الحيوان ويبرد بحصوله فيه ولا شيء من هذا الباب **بل القصد شبه عقلي بين المرأة الحسناء في المنبت السوء ،وبين تلك النابتة على الدمنة وهو حسن الظاهر في رأي العين مع فساد الباطن، وطيب الفرع مع خبث الأصل.** [91] [التأكيد من عندي].

أركان التشبيه ومصدر ملاءمته بل قوته هي تحقيقه لوظيفتين أساسيتين هما: التركيز الشديد والقدرة على الإيحاء أو تعدد طبقات الدلالة التي يجب أن نتتبعها في كلمات النبي (صلى الله عليه وسلم) ونكشف عن الطبقة مستترة أو «محتجبة» تحت الطبقة. وهذا ما يقصده المحدثون بالتفجر المستمر للغة. لنتتبع آلية تحقيق ذلك التشبيه/المجاز لوظيفته البلاغية الفريدة. إن التحذير يقدم شيئين حسيين منفصلين في البداية. النبات المورق اليانع الذي يخفي جذرا خبيثا. والمرأة الجميلة المظهر الخبيثة الأصل. المعنى الذي يرتبط بظاهر الشيء الأول يقوم على ضرره، ومن ثم التحذير من تناوله. لكن لا يعقل أن

يكون الرسول قد قصد تحذيرنا من ضرر ذلك النبات، فالضرر أوضح من أن نحذر منه. وإذا كان ذلك التحذير هو المقصود فهو تحذير كان من الممكن أن يصدر عن مزارع أو فلاح خبير بأمور الزراعة والنباتات. المعنى الحسي أو الظاهري الثاني خاص بالمرأة الجميلة المظهر الخبيثة المخبر أوالمنشأ، والتحذير مع الارتباط بمثل هذه المرأة هو المعنى الذي قصد إليه الرسول (صلى الله عليه وسلم). فماذا فعل مرسل الرسالة، **مع التذكير بأننا نتحدث طوال الوقت عن المشابهة بين موجودين حسيين متباعدين لا توجد علاقة بينهما؟** أخذ الصفة الغالبة، وهي الضر أو السم، في النبات ونقله إلى المرأة، وهكذا حول الشبه بين محسوسين إلى شبه **عقلي** بين المرأة الحسناء في المنبت السوء وتلك النابتة على الدمنة، وهو معنى معقول، أي يدرك بالعقل. ماذا حققت المشابهة المجازية في هذا السياق؟ لقد حققت تركيزا حسيا أكسب التحذير قوة إقناع لم تكن لتتوافر من دون ذلك التشبيه المجازي. ثم إنه أيضا قدم للمعنى العقلي صورة حسية - معادلا موضوعيا - قادرة على الإيحاء بالمعنى نفسه كلما توقف عندها عقل المتلقي أو تذكرها. وفوق هذا وذاك، حقق نقلة من مدرك أو معنى عقلي خاص هو التحذير من المرأة الجميلة التي يشبه ضرر الارتباط بها تناول نبات ضار أو سام إلى معنى عقلي أعم وأشمل، لم نكن لنتوصل إليه من دون ذلك التشبيه المجازي، وهو، كما يقول عبدالقاهر حرفيا: «حسن الظاهر في رأي العين مع فساد الباطن، وطيب الفرع مع خبث الأصل». إن التحذير هنا ضد الانخداع بالمظاهر بصفة عامة. ذلك هو تعدد الدلالة الذي يحققه استخدام اللغة على المجاز.

قد يرى البعض أن النموذج السابق - والذي توقفنا عنده في إطالة - ليس نصا شعريا. وعلى الرغم من أن البلاغيين العرب عامة تعلموا أسرار المجاز، طبيعته ووظيفته، من النصوص القرآنية، وعبدالقاهر بصفة خاصة، حيث كان مدخله لدراسة للبلاغة العربية بل للتقنين لها، هو النص القرآني، إلا أن البلاغيين بلا استثناء طبقوا ما تعلموه من إعجاز النص القرآني على النصوص الشعرية فيما كتبوه عن المجاز. لكننا لا نكتفي بذلك التفسير ردا على الاعتراض المحتمل، ولهذا نحيل إلى نموذج شعري للكناية لا نستطيع أن نقنع فيه بالمعنى الظاهر للفظ:

> «وهكذا السبيل في كل مكان كناية فليس من لفظ الشعر عرفت أن ابن هرمة أراد بقوله «ولا أبتاع إلا قريبة الأجل» التمدح بأنه مضياف، ولكنك عرفته بالنظر اللطيف وبأن علمت أنه لا معنى للتمدح بظاهر ما يدل عليه اللفظ من قرب أجل ما يشتريه فطلبت له تأويلا فعلمت أنه أراد أنه يشتري ما يشتريه للأضياف، فإذا اشترى شاة أو بعيرا كان قد اشترى ماقد دنا أجله لأنه يذبح وينحر عن قريب»(٩٦).

إن التوقف عند المعنى الظاهر للفظ هنا يحول الكناية إلى ذم للممدوح فقريبة الأجل من الأغنام أو البعير قد تكون مريضة أو مسنة، على حين أن المعنى المكنى أنه يشتريها في حالة نضج، أي في حالة اكتناز وسمنة كناية عن احتفائه بضيوفه.

والواقع أن أفكار البلاغيين العرب عن المعنى ومعنى المعنى أو المعاني الأول والمعاني الثواني لا تختلف في جوهرها عن تعدد الدلالة بالمعنى الحديث، خاصة عند النقاد الجدد. بل إن البعض يذهب إلى أن تحديد المعاني الثواني أو معنى المعنى يتطلب درجة واضحة من مشاركة القارئ أو المتلقي في إنتاج الدلالة، تماما كما يقول أصحاب نظرية التلقي وإستراتيجية التفكيك، وأن الفارق بين القديم والحديث هنا أكثر من فارق درجي. ولم يترك عبدالقاهر الجرجاني فرصة، سواء في دلائل الإعجاز أو أسرار البلاغة دون أن يؤكد خطأ التوقف عند الدلالة الظاهرة للفظ وضرورة الحفر عند جذور اللغة للوصول إلى ما وراء المعنى الظاهر أو ما تحته. صحيح أن البلاغة العربية لم تسلم من بعض الارتباك الواضح في تحديد المقصود بالمعاني الأول والمعاني الثواني. ففي الوقت الذي يحدد فيه عبدالقاهر المقصود بالمصطلحين في دقة لا تقبل التشكيك، على أساس أن معنى المعنى، أو المعاني الثواني هو غرض الشاعر ومقصده. يقوم حازم القرطاجني بقلب المعادلة لتصبح المعاني الثواني هي المعاني الفرعية. فلنتوقف عند عبدالقاهر أولا، حيث نقدم إلى تعريف لمعادلة المعاني الأول والمعاني الثواني يقترب بشكل واضح من معنى المعنى The meaning of meaning كما قدمه ناقد حديث مثل ريتشاردز. الكلام بالنسبة للجرجاني على ضربين: «ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلا بالخروج على الحقيقة فقلت خرج زيد». في هذا النوع من الكلام لا نستطيع أن

نتحدث عن المعنى ومعنى المعنى، فليس هناك إلا معنى واحد، هو المعنى الذي تحققه المواضعة اللغوية التي تعتمد على استخدام اللغة على الحقيقة. استخدام اللغة على المجاز هو الذي يحتم علينا فك شفرة المجاز، استعارة كان أو كناية، لنصل إلى المعنى الثاني أو المعاني:

«وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل... **فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانيا هو غرضك** كمعرفتك من كثير الرماد أنه مضياف... وإذ قد عرفت هذه الجملة فها هنا عبارة مختصرة وهي أن **تقول المعنى ومعنى المعنى تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنىً ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذي فسرت**»[٩٣] [التأكيد من عندي].

زيادة في التأكيد، مع ما يعني ذلك من تبسيط مخل، دعونا نحدد «المعنى» و «معنى المعنى» أو «المعنى الأول» و «المعاني الثواني». وهنا نذكّر أن محور كلمات الجرجاني يدور حول الكناية المعروفة في البلاغة العربية وهي وصف الرجل الكريم بـ «كثير رماد القدر»، والتي ناقشنا آلية تحقق دلالتها في سياق سابق. بالمعنى الأول هو ذلك الذي نصل إليه بدلالة اللفظ وحده، ودلالة اللفظ وحده تقوم على العلاقة الاعتباطية بين الدال المدلول أو بين اللفظ والمعنى. وهذه الدلالة لا تحتاج إلى إعمال للعقل، فهي دلالة غير عقلية. لكن المهم هنا أن تلك الدلالة الأولى أو المعنى الأول، أو «المعنى» كما سيؤكد الجرجاني في نهاية السطور، ليست هي الغرض الذي تحمله الرسالة. أما المعنى الثاني الذي يؤكد الجرجاني أنه «غرضك» فهو عملية استدلال عقلي تتخطى المواضعة اللغوية والعلاقة الاعتباطية، إذ إن ما يحدث هو «أن يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانيا هو غرضك». ويعيد تأكيد آلية الاستدلال العقلي نفسها في النهاية حينما يحدد

معنى المعنى بالمفردات نفسها . معنى المعنى، إذن، كما يقول الجرجاني، هو «أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر».

وقد توقف حازم القرطاجني أيضا، وفي إطالة، عند المعاني الأول والمعاني الثواني. لكن الأمور عنده، وفي ظل التشتت الواضح بين التراث البلاغي العربي منذ بداية القرن الثالث الهجري على الأقل حتى بداية عصر الانحلال والتراجع، وبين المؤثرات الوافدة التي جاءت مع الاحتكاك الأكثر قربا بالثقافة اليونانية، في ظل ذلك التشتت كانت الأمور عنده أكثر تداخلا يحتاج معها المرء إلى عملية غربلة وفرز دقيقة حتى نضع أيدينا في نهاية الأمر على شيء يقترب من المعاني الأول والمعاني الثواني كما عرفها عبدالقاهر الجرجاني. يكتب حازم في المنهاج:

> «والمعاني الشعرية منها ما يكون مقصودا في نفسه بحسب غرض الشعر ومعتمدا إيراده ومنها ما ليس بمعتمد إيراده، ولكن يورد على أن يحاكى به ما اعتمد من ذلك، أو يحال به عليه، أو غير ذلك. لنسم المعاني التي في متن الكلام ونفس غرض الشعر المعاني الأول، ولنسم المعاني التي ليست من متن الكلام ونفس الغرض - ولكنها أمثلة لتلك واستدلالات عليها أو غير ذلك. لا موجب لإيرادها في الكلام غير محاكاة المعاني بها، أو ملاحظة وجه يجمع بينهما على بعض الهيئات، التي تتلاقى عليها المعاني ويصار من بعضها إلى بعض - المعاني الثواني، فتكون معاني الشعر منقسمة إلى أوائل وثوان»[٩٤].

ومهما بذلنا من جهد في غربلة الكلمات السابقة فلن نستطيع أن نصل إلى فهم كامل لما يقصده حازم القرطاجني بالمعاني الأول والمعاني الثواني. وما على القارئ إلا أن يقوم بتحليل المعنى نفسه المكني في «كثير رماد القدر» في ضوء ما يقوله عبدالقاهر مرة وما يقوله حازم مرة أخرى. على أساس أن المعنى المقصود أو الغرض الذي تجسده الكناية هو «الكرم»، وأن الصورة المجازية هي التعبير اللغوي. الأمور عند عبدالقاهر واضحة لا لبس فيها. فالمعنى الأول الذي تشير إليه الألفاظ هو كثرة الرماد في موقد أو كانون ذلك الأعرابي، وهذا معنى لا فائدة منه. أما المعنى الثاني أو الثالث أو الرابع فهو ما يوصلنا إلى غرض الشاعر وهو وصف الرجل بالكرم. وقد قلنا إن ذلك هو تعدد الدلالة. ومهما حاولنا، في تتبع المعنى الأول والمعاني الثواني في الكناية اللغوية نفسها حسب

منهج حازم فلن نصل إلى النتيجة نفسها، إذ لا يوجد بين مفهومي عبدالقاهر وحازم عن المعاني الأول والمعاني الثواني أي التقاء اللهم إلا في استخدام المصطلح نفسه. ولهذا أختلف مع محاولة جابر عصفور للتوفيق بين الموقفين في قوله: «وفي عبارات حازم تباعد عن عبدالقاهر يكاد يوحي بالمخالفة، لكن فكرة التحول في الدلالة والانتقال من معنى إلى آخر تظل قائمة، بعد أن تكيفت مع تصور حازم للمحاكاة التشبيهية»[٩٥]. فالموقفان لا يلتقيان.

موقف عبدالقاهر، إذن، أكثر تحديدا ودقة من موقف أي بلاغي عربي آخر. لكن الحديث عن المعاني الأول والمعاني الثواني، أو المعنى ومعنى المعنى يثير تساؤلا حتميا: من الذي يفك شفرة الصورة اللغوية، المجازية ليصل إلى معنى معناه الظاهري أو المعنى الثاني الذي يكمن أو يحتجب خلف القراءة السطحية؟ لا جدال في أنه القارئ أو المتلقي في عملية «قلب» للعملية التي تم بها تشفير المعنى. فإذا كان الشاعر قد بدأ بالمعنى العقلي وهو الكرم ثم بحث عن صورة مجازية، لغوية، جسد بها المعنى قبل أن يقوم بإرساله إلى المتلقي، فإن الأخير يتلقى الصورة المجازية أولا، «كثير رماد القدر»، ثم يحفر عند وتحت الجذور اللغوية ليصل إلى الغرض أو المعنى وهو الكرم. أليس معنى ذلك أننا نقترب مع البلاغة العربية القديمة من جوهر نظرية التلقي، وهي مساهمة المتلقي أو القارئ في إنتاج الدلالة؟ نعم. وهي الإجابة نفسها التي أكدها محمد عابد الجابري الذي يرى أن كلمات عبدالقاهر السابقة «تجعل السامع يسهم في إنتاج المعنى المقصود، بدل إعطائه إياه مرة واحدة وترك الحرية له للتشكك والجدال»[٩٦]. «وبعبارة أخرى إن «أسرار البلاغة»، «ودلائل الإعجاز» في الكلام العربي المبين كامنة في كون الأساليب البلاغية العربية تجعل المخاطب أو المتلقي يسهم في إنتاج المعنى المقصود بواسطة عملية استدلالية ينتقل فيها من خلال اللفظ ومعناه المتعارف عليه، إلى المعنى الذي يقصده المتكلم»[٩٧].

وفي الوقت نفسه فإن الحديث عن معنى المعنى، كما حدده عبدالقاهر الجرجاني في الإحالة السابقة التي توقفنا عندها، يفرض تساؤلا آخر لابد منه. إذ إن واقع النقد العربي المعاصر، أو النقد الحداثي وما بعد الحداثي العربي، يظهر أنه لم يحظ مصطلحان نقديان غربيان بالاهتمام الذي حظي به مصطلحا «الحضور» و«الغياب»، اللذان ارتبطا بما أسماه دريدا بـ«ميتافيزيقا الحضور». ولا شك أن لمفردات مثل «ميتافيزيقا» و«حضور»

و«غياب» بريقا خاصا أعمى المنبهرين عن رؤية الحقيقة الواضحة: إن ما قاله عبدالقاهر الجرجاني، قبل دريدا بثمانية قرون، لا يختلف كثيرا عن مفهوم الناقد التفكيكي، أو كبير كهنة التفكيك. فحينما ينهي عبدالقاهر شرحه المطول للمعاني الأول والمعاني الثواني قائلا: «فها هنا عبارة مختصرة وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنىً ثم يفضي بك ذلك إلى معنى آخر»، فإنه بذلك يضع الأساس الأول لجوهر «ميتافيزيقا الحضور» ولمفهومي «الحضور» و«الغياب» دون أن يستخدم المصطلح الفلسفي الهرمنيوطيقي الجذاب أو المصطلح النقدي الباهر. هل نحمل عبدالقاهر الجرجاني والبلاغة والبيان العربيين أكثر مما يحتملون؟

لنناقش كناية عبدالقاهر المحورية، «كثير رماد القدر»، من منظور الحضور والغياب. إن الكرم، وهو معنى القول أو غرضه ليس موجودا، لأنه غائب محتجب خلف أو وراء البنية اللغوية. ولكنه أيضا حاضر خلف هذه البنية، ومن دون هذه البنية المجازية القائمة على الكناية لا نستطيع أن نصل إلى ذلك المعنى، فحضوره في حضورها ذاتها، وغيبته بسبب حضورها. وفي غيبة ذلك المعنى، أو في غيبة حضوره على السطح لابد أن نقوم نحن بعملية كشف أو عمليات متعددة حتى نصل إلى ذلك المعنى الحاضر الغائب. وفي الوقت نفسه فإن غياب المعنى سببه حضور اللغة، من ناحية، ثم إن حضوره يرتبط بحضور اللغة. باختصار شديد، فإن البنية اللغوية المجازية - الكناية - والتي هي «كثير رماد القدر» تحجب المعنى وتكشف عنه في آن. ولا يمكن إلا لمكابر أن يقول إن مفهوم الحضور والغياب هنا يختلف كثيرا عن آراء هارولد بلوم وجاك دريدا عن المصطلحين أنفسهما.

والبلاغة العربية، خاصة بلاغة عبدالقاهر الجرجاني، تربط بين القدرة على الايحاء الذي تحققه أنواع المجاز اللغوي، ومن ثم ما نحمِّله نحن لهذه القدرة الايحائية من مفاهيم معاصرة مثل تعدد الدلالة، ومراوغة المدلول للدال، ثم الحضور والغياب وبين عدد من الشروط المحددة، مثل تباعد العلاقة، عند نقطة البداية، بين المتشابهين، ثم معقولية العلاقة التي يقيمها الشاعر بين المتباعدات، وعدم تكلف الغموض من أجل الغموض، ثم، ضرورة أن يستحق المعنى عناء البحث عنه والحفر عند جذور اللغة من أجله.

لنتوقف عند هذه الشروط الأربعة بالمناقشة.

فيما يتعلق بالتباعد بين المتشابهين في المجاز اللغوي أو بين المادة والصورة فإن عبدالقاهر يؤكد أهمية ذلك التباعد فيما يشبه الإلحاح:

«وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب... وذلك أن موضع الاستحسان، ومكان الاستظراف، والمثير للدفين من الارتياح... انك ترى بها الشيئين مثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين، وترى الصورة الواحدة في السماء، والأرض، وفي خلقة الإنسان وخلال الروض، وهكذا طرائف تنثال عليك إذا فصلت هذه الجملة وتتبعت هذه اللمحة، ولذلك تجد تشبيه البنفسج في قوله:

ولازوردية تزهو بزرقتها بين الرياض على حمر اليواقيت
كأنها فوق قامات ضعفن بها أوائل النار في أطراف كبريت

أغرب وأعجب، وأحق بالولوع وأجدر...»(٩٨).

إن ما يقوله الجرجاني عن وظيفة التشبيه في الجمع بين شيئين متباينين مختلفين، وأنه كلما كان التباعد بين المشبه والمشبه به أكبر، ووجه الاختلاف أبين كان ذلك أعجب إلى النفوس وأطرب، هذا القول لا يحتاج إلى تعليق أو شرح، خاصة انه يختتم شرحه بصورة شعرية تجسد مقصده أبلغ تجسيد في الجمع بين متباينين ابتعدت المسافة بينهما إلى أقصى درجات الابتعاد. وهما أزهار النرجس يانعة فوق أعناقها ورؤوس الكبريت مشتعلة فوق أعوادها. إن أزهار النرجس في الواقع الحسي لا علاقة لها بأعواد الكبريت، وما حققه ابن المعتز هنا أنه أقام علاقة لم تكن قائمة. وما يقوله الجرجاني هنا، مرة أخرى مبدأ نقدي مبكر سبق نقد القرن العشرين الذي يقول بأن النشاط الإبداعي، في جانب منه، عملية «توفيق بين الأضداد reconciliation of opposites»، يقرب المتباعدات ويجمع بين المتباينات في تكوينات وعلاقات جديدة. ولسنا بحاجة إلى التنويه إلى أن ما يتحدث عنه عبدالقاهر هنا لا علاقة له بالمفهوم اللغوي والأدبي الحداثي للثنائيات المتضادة binary oppositions والتي تقوم على أن معنى اللفظ في السياق اللغوي يحدده اللفظ المضاد والمقابل، على المحور الرأسي الذي يبدو أننا نقيمه مع كل كلمة جديدة في السياق، وهو لفظ لا يرد في النص. إن ما يتحدث عنه عبدالقاهر هو قدرة المجاز على الجمع بين المتباعدين أو

المتناقضين داخل الصورة الواحدة، وما يحققه ذلك من بلاغة للنص الأدبي. وهو ما يخص به التمثيل أكثر من غيره:

«وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشئم [من أتى من الشام] والمعرق [من أتى من العراق] وهو يريك للمعاني الممثلة بالأوهام شبها في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة، **وينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد ويريك التئام عين الأضداد. فيأتيك بالحياة والموت مجموعين والماء والنار مجتمعين**»[99] [التأكيد من عندي].

ويذهب عبدالقاهر في تأكيد أهمية وظيفة المجاز في الشعر والإبداع إلى تقديم نموذج تطبيقي يقارب فيه بين المعنى النثري لبيت شعر قامت الاستعارة هذه المرة بالتأليف داخله بين متباعدين شديدي التباعد والمعنى كما جسدته الاستعارة. فالاستعارة في بيت الشعر حققت أهداف المجاز الأساسية وهي الغرابة والجدة والمفاجأة. وحينما تفك شفرة الصورة الشعرية/المجازية وتحول دلالتها إلى معنى نثري يصبح التشبيه غثا منفرا:

«واعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء ازدادت الاستعارة حسنا، حتى أنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفا إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيء تعافه النفس، ويلفظه السمع، ومثال ذلك قول ابن المعتز:

أثمرت أغصان راحته   بجنان الحسن عنابا

ألا ترى أنك لو حملت نفسك على أن تظهر التشبيه وتفصح به احتجت إلى أن تقول: أثمرت أصابع يده التي هي كالأغصان لطالبي الحسن شبيه العناب من أطرافها المخضوبة. وهذا ما لا تخفى غثاثته»[100].

إن الفارق الذي يتحدث عنه عبدالقاهر هنا بين الصورة الشعرية ومعناها النثري هو جوهر ما أسماه الحداثيون الغربيون بأدبية الأدب literariness أو ما يجعل الأدب أدبا.

إن التباعد بين طرفي التشبيه أو التمثيل أو الاستعارة، والذي يوليه عبدالقاهر كل تلك الأهمية إلى الحد الذي يرفض معه المجاز المألوف الذي

تحول فيه التشبيه إلى علاقة ظاهرية، هذا التباعد هو أساس غرابة الصورة وجدتها، وإن كان مفهوم «الغرابة» والعجب أمرا لا ينفرد به عبدالقاهر الجرجاني إذ يمكن تتبعه، على الأقل، من الجاحظ مرورا بابن طباطبا العلوي وعبدالقاهر الجرجاني وانتهاء بحازم القرطاجني، مع تنويعات جزئية لا تمس جوهر غرابة الصورة المجازية والشعرية، لكن رؤية عبدالقاهر لوظيفة المجاز الجيد أكثر تحديدا وشمولا وتفصيلا عنها عند أي بلاغي آخر. فالوظائف المختلفة التي يحددها الجرجاني للمجاز تتفق مع تعريفه له وطبيعته. المهم إن التقريب بين المتباعدين والتأليف بين المتناقضين يحقق للصورة الغرابة والجدة ثم، كما يقول جابر عصفور، «القدرة على المباغتة». إذ إن خلق علاقة لم تكن موجودة بين متباعدين أو متباينين، وهو أساس المجاز الخلاق، يحقق للصورة المجازية هذه الصفات مجتمعة ودفعة واحدة. وقد توقف عبدالقاهر في مواضيع مختلفة من أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز عند تلك الصفات، كل على حدة، وتوقف عندها مجتمعة أيضا. فعل ذلك عندما توقف عند بيتي ابن المعتز السابقين اللذين يشبه فيهما أزهار النرجس فوق أعناقها برؤوس كبريت مشتعلة عند نهاية أعواد الثقاب، حيث يخلص إلى أن ذلك التشبيه:

> «أغرب وأعجب، وأحق بالولوع وأجدر، من تشبيه النرجس بمداهن در حشوهن عقيق... **على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان بالشغف منها أجدر. فسواء في إثارة التعجب، وإخراجك إلى روعة المستغرب، وجودك الشيء في مكان ليس من أمكنته، ووجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته**، ولو أنه شبه البنفسج ببعض النبات، أو صادف له شبها في شيء من المتلونات، لم تجد له هذه الغرابة، ولم ينل من الحسن هذا الحظ»[101] [التأكيد من عندي].

من الواضح أن ابن المعتز لم يشبه نبات البنفسج بنبات آخر، ولكنه اختار شيئا يختلف كلية عن زهرة البنفسج الجميلة وهو ثقاب كبريت مشتعل، ولو أنه قارن النبات بنبات آخر لما كان في تشبيهه غرابة أو كان مثارا للعجب والمباغتة. ثم إنه خلق علاقة لا وجود لها على مستوى الواقع مما جعل شيئين عاديين مألوفين، هما زهرة البنفسج وثقاب الكبريت،

واللذان يراهما المرء عشرات أو مئات المرات، كلا على حدة، دون أن يتوقف عندهما، جعلهما غير مألوفين. وهنا تكمن عصرية وحداثة البيان العربي الذي سبق المدارس النقدية الحديثة، بل منذ بداية المدرسة الرومانسية، إلى مفهوم كسر الألفة الذي يحتل موقعا مهما في الفكر الغربي: عند الرومانسيين والشكليين والنقاد الجدد. والمفهوم في جوهره يقوم على أنه ليست من بين وظائف الأديب اكتشاف أفكار أو معانٍ جديدة، فهذه وظيفة العالِم، ومن ثم تقوم وظيفة المبدع على إدخال المعانيْ القائمة في علاقات جديدة، تجعل المألوف غير مألوف أو غريب أو جديد. هذا هو جوهر كسر الألفة defamiliarization.

أمام هذا الإنجاز المبكر للبلاغة العربية يتوقف الإنسان في غير تصديق أمام قراءة مصطفى ناصف لعبد القاهر وأمام تفسيره الغريب لمفهوم الغرابة، وهو تفسير لا يخرج فقط على الواضح عند عبد القاهر ويفرغ إنجاز الرجل من كل معناه، بل يخرج أيضا على المألوف في قراءة البلاغة عامة. وهكذا يعود ناصف إلى التفسير الصوفي في قراءته للجرجاني. وعندما يقول عبد القاهر في أسرار البلاغة: «والمعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبه المقصود مما لا ينزع إليه الخاطر، ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر إلى نظيره الذي يشبه به». يفسر مصطفى ناصف هذه الكلمات على النحو التالي:

> «عبد القاهر يبحث عن أشياء لم ترها أعين، ولم تسمعها آذان، ولكننا قساة لا نرحم عبدالقاهر ولا نتأتى له في رفق. عبدالقاهر مغترب، والشاعر مغترب، والدنيا من حول عبدالقاهر مغتربة. وربما كنا الآن بعد هذا المدى المديد مغتربين. أظن الناس قد تمسكوا بعبارات عبدالقاهر والشعر الذي أورده عبدالقاهر لأنهم وجدوا غذاء لهذه الغربة، لرفض ما يرون والبحث عن دنيا لا تستقيم إلا في الوهم. ماهذا الخلاص الذي يراود عبدالقاهر، ويراود قارئيه المعجبين به الذين لا يبغون عنه حولا يراودنا أيضا» (١٠٢).

لنترك هذه التهويمات الصوفية ولنعد إلى متابعة شروط الإبداع في النظرية الأدبية العربية. إن الحديث عن التباعد بين عنصري التشبيه المجازي ثم غرابة الصورة الناتجة قد يغري بالغموض، لكن الغموض فخ كان البلاغي العربي حريصا على ألا يقع فيه. ولم يتردد البلاغيون العرب في رفض

الغموض الذي يطلب لذاته على حساب تحقق الدلالة والمعنى. فعل ذلك ابن المعتز وابن سنان وعبدالقاهر وحازم. وقد حدد ابن المعتز مبكرا سبب رفض الغموض، فعلى الرغم من التسليم الكامل بأهمية البديع في الشعر العربي إلا أننا يجب ألا ننسى أن معيار البيان الجيد هو أداء المعنى، ومن ثم يجب ألا يكون البديع عائقا أمام الفهم. وقد كان ذلك هو الأساس المشترك الذي أقام عليه البلاغيون والبيانيون العرب تحذيرهم من الغموض. وكما كان عبدالقاهر الجرجاني أكثر البلاغيين العرب تأكيدا لأهمية الجمع بين المتباينات والتوفيق بين الأضداد، كان أيضا أكثرهم وعيا بمزالق الغموض الذي يعنيه مبدأ الغرابة. وقد ربط في ذلك بين التعقيد والغموض:

> «لأنه إذا كان اللفظ سويا والتأليف مستقيما كان وصول المعنى إلى قلبك تلو وصول اللفظ إلى سمعك، وإذا كان على خلاف ما ينبغي وصل اللفظ إلى السمع وبقيت في المعنى تطلبه وتتعب فيه. وإذا أفرط الأمر في ذلك صار إلى التعقيد الذي قالوا إنه يستهلك المعنى.
>
> واعلم أن لم تضق العبارة ولم يقصُر اللفظ ولم ينغلق الكلام في هذا الباب إلا لأنه قد تناهى في الغموض والخفاء إلى أقصى الغايات»(١٠٣).

لقد قارن بعض النقاد بين رأي عبدالقاهر هنا ورفضه للغموض والتعقيد ورأيه في أسرار البلاغة حينما كتب: «ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعناة الحنين نحوه كان نيله أحلى وبالمزية أولى فكان موقعه من النفس أجل وألطف وكانت به أضن وأشغف»، وخلصوا إلى أن هناك تناقضا واضحا في موقف عبدالقاهر، فهو مرة ينحاز للغموض لذاته (الأسرار) ومرة يرفض الغموض والتعقيد (الدلائل). والواقع أن القول بالتناقض يمثل حكما سطحيا متعجلا. لأن عبدالقاهر لم يقل، في مقتطف الأسرار بالغموض والإبهام، وإنما كان يتحدث عن شروط تحقق المجاز الجيد وهو التباعد بين المشبه والمشبه به. وقد أشرنا من قبل إلى أن النقد الحديث في القرن العشرين يتحمس لمبدأ التوفيق بين الأضداد reconciliation of opposites كمبدأ جمالي. ولم يقل أحد إن ذلك يعني الغموض. وربطنا أيضا بين ماكتبه البلاغي العربي وفكرة تعدد الدلالة الحديثة. وحينما يرفض الجرجاني مبدأ التعقيد والغموض فإنه في حقيقة

الأمر يبدأ في وضع سلسلة من الضوابط التي تحكم، ويجب أن تحكم، أداء البديع والصور المجازية.

أول هذه الضوابط التي يؤكدها عبدالقاهر آساسا للتأليف بين المتباينات أن يكون هناك سبب معقول للمشابهة. صحيح أن المعنى كالدر الذي يستوجب الغوص عليه، ولكنه موجود. بل إن الجرجاني يذهب إلى تأكيد أهمية وجود وجه للتشابه لا يقل معقولية عن سبب التأليف نفسه، وفي ذلك يتحدث عبدالقاهر في تفصيل من يدرك أنه يؤسس لمبدأ نقدي نظري بالغ الأهمية، لأننا هنا نتحرك بين قطبين أحدهما تحقيق البديع للدلالة والآخر حجبه لتلك الدلالة:

> «واعلم أني لست أقول لك إنك متى ألفت الشيء ببعيد عنه في الجنس على الجملة فقد أصبت وأحسنت، **ولكن أقوله بعد تقييد وشرط، وهو أن تصيب بين المختلفين [في] الجنس وفي ظاهر الأمر شبها صحيحا معقولا**، وتجد للملاءمة والتأليف السوي بينهما مذهبا وإليهما سبيلا، **وحتى يكون ائتلافهما الذي يوجب تشبيهك من حيث العقل والحدس، في وضوح اختلافهما من حيث العين والحس**، فأما أن تستكره الوصف وتروم أن تصوره حيث لا يتصور فلا، لأنك تكون في ذلك بمنزلة الصانع الأخرق، يضع في تأليفه وصوغه الشكل بين شكلين لا يلائمانه ولا يقبلانه، حتى تخرج الصورة مضطربة وتجيء فيها نتوّ [نتوء] ويكون للعين من تفاوتها نبو»(١٠٤) [التأكيد من عندي].

وعبدالقاهر هنا حريص على ألا يعني القول بوجود وجه معقول للتشابه في ألوان البديع فساد مبدأ التأليف بين المتباعدين ولا نقضه، فالعلاقة المعقولة، أو وجه الشبه الذي يتحدث عنه، يتطلب هو الآخر الغوص عليه وإجهاد العقل في تحديده، وهو في ذلك يرفض الوضوح الكامل والمباشرة الصريحة، بالقدر نفسه الذي ينفر فيه من الغموض القائم على اختلاق علاقات وهمية لا وجود لها، أو تصعب استساغتها. «ولم أرد بقولي»، يستدرك الجرجاني، «إن الحذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل، وإنما المعنى أن هناك تشبيهات خفية يدق المسلك إليها». ويدلل على رأيه في أن العلاقة أو وجه التشبيه ليس شيئا تراه العين على السطح، وأنه قد يكون

خفيا يصعب الوصول إليه ويتطلب الغوص عليه من جانب المتلقي أو القارئ - نظرية التلقي الحديثة مرة أخرى - فيقدم تحليلا نقديا لأحد أبيات ابن المعتز تقوم المشابهة في الصورة المجازية فيه، لا على أساس التشابه في صفات حسية قريبة أو بعيدة، بل على أساس التشابه في الحركة، أو «الوفاق بين الهيئة والهيئة، والهيئة مجردة من الجسم». ويرجع الجرجاني حسن الصورة في هذه الحالة إلى أن الاتفاق بين المشبه والمشبه به «كان خفيا لا ينجلي إلا بعد التألق في استحضار الصور وتذكرها وعرض بعضها على بعض». واستحضار صور الحركة وتذكرها وعرضها هو ما فعله عبدالقاهر تحديدا في تعامله مع بيت ابن المعتز:

وكأن البرق مصحف قار   فانطباقا مرة وانفتاحا

الذي يعلق عليه الجرجاني قائلا:

«لم ينظر [ابن المعتز] من جميع أوصاف البرق ومعانيه إلا إلى الهيئة التي تجدها العين له من انبساط يعقبه انقباض، وانتشار يتلوه انضمام، ثم فكر في نفسه عن هيئات الحركات لينظر أيها أشبه بها فأصاب ذلك فيما يفعله القارئ من الحركة الخاصة في المصحف إذا جعل يفتحه مرة ويطبقه أخرى ولم إعجاب يكن [لابد أن صحتها: لم يكن إعجاب] هذا التشبيه لك وإيناسه إياك لأن الشيئين مختلفان في الجنس أشد الاختلاف فقط، بل لأن حصل بإزاء الاختلاف اتفاق كأحسن ما يكون مواءمة، فبمجموع الأمرين - شدة ائتلاف في شدة اختلاف - حلا وحسن - وراق وفتن»(١٠٥).

حينما ينتهي الجرجاني إلى أن موقع الحسن وسبب الحلاوة في التشبيه في بيت ابن المعتز يرجع إلى «شدة ائتلاف في شدة اختلاف» يتأكد لدينا أن الرجل كان يعي جيدا ما يقوله، وأنه لا تناقض بين موقفه القائم على أهمية التباعد بين طرفي التشبيه ورفض الغموض والتعقيد الناتج عن خلق علاقات لا يقبلها العقل.

ويقترب حازم القرطاجني في رفضه للغموض من موقف عبدالقاهر الجرجاني نفسه والضمان الأول الذي عبرت عنه صيغة الجرجاني، «شدة الائتلاف في شدة الاختلاف» وإن كان حازم يعدل في الضمان السابق، كان

عبدالقاهر يشترط أن تكون العلاقة بين طرفي التشبيه، مهما تباعدا أو بلغت شدة اختلافهما، علاقة يقبلها العقل أو معقولة، أي علاقة يتحمل التشبيه إثباتها. أما حازم فقد كان أكثر تضييقا لدائرة الاحتمال وربما أكثر حرصا كذلك حينما أكد أهمية التشبيه الحسي، وإن كان ذلك لا يعني أن ذلك مبدأ بياني وضعه حازم، فقد انشغل عبدالقاهر من قبله، وبصورة أكثر إلحاحا، بتشبيه المعقول بالمحسوس. لكن حازما ربط بين تحقق الدلالة وتجسيد المعقول بالمحسوس، لأن المعاني المعقولة أو العقلية لا يمكن تخيلها، ومن ثم إدراكها، إلا بما يكون دليلا عليها، أي التجسيد الحسي:

«فيكون تخييل الشيء من جهة ما يستبينه الحس من آثاره والأحوال الملازمة له حال وجوده، والهيئات المشاهدة لما التبس به ووجد عنده. وكل مالم يحدد من الأمور غير المحسوسة بشيء من هذه الأشياء،... بل اقتصر على إفهامه بالاسم الدال عليه، فليس يجب أن يعتقد في ذلك الإفهام أنه تخييل شعري أصلا»(١٠٦).

وكان ابن طباطبا العلوي قد سبق كلا من عبدالقاهر وحازم إلى تأكيد أهمية التجسيد concretization، أي تشبيه المعقول بالمحسوس، ليس فقط كأداة بديعية تحقق الدلالة أو المعنى بل كمدخل أدبي متعدد النتائج والاحتمالات. فالتجسيد الحسي للمعاني العقلية لا يحقق المعنى فقط، أو ما يسميه ابن طباطبا «انكشاف غطاء الفهم»، ولكنه أيضا المدخل الأساسي للإبداع الشعري، وإقامة علاقات جديدة، وجعل المألوف غير مألوف، بل إن ابن طباطبا، وهو يكتب ما كتبه في نهاية القرن الثالث وبدايات القرن الرابع، وفي ظل وجود لا شك فيه لآراء أرسطو ملخصة ومترجمة ومشروحة، يقدم الصيغة العربية للمحاكاة باعتبارها إبداعا كاملا يجعل القبيح جميلا والجميل قبيحا. ويجمع ابن طباطبا كل هذه الآراء في سطور قليلة. إن محاكاة المعقول تحقق كشف غطاء الفهم عندما يجسد الشعر:

«صفات صادقة وتشبيهات موافقة وأمثالا مطابقة تصاب حقائقها، ويلطف في تقريب البعيد منها، فيؤنس النافر الوحشي حتى يعود مألوفا محبوبا، ويبعد المألوف المأنوس به يصير وحشيا غريبا، فإن السمع إذا ورد عليه ما قد مله من المعاني المكررة والصفات المشهورة التي قد كثر ورودها عليه مجه وثقل عليه وعيه»(١٠٧).

ويضيف عبدالقاهر شرطا آخر للتأليف بين المتباعدين أو «شدة الاختلاف»، وهو أن تكون المعاني التي تجسدها الصورة المجازية تستحق عناء البحث عنها والغوص عليها. فليس من المعقول أن يجهد المتلقي أو القارئ خياله ويقدح ذهنه في فك شفرات النص الشعري الذي يعمد إلى تحقيق شدة الاختلاف ليصل في النهاية إلى معنى تافه لا يستحق كل هذا العناء، ومثل ذلك المعنى تكون معه «كالغائص في البحر يحتمل المشقة العظيمة، ويخاطر بالروح، ثم يخرج الخرز [بدلا من الدر الذي توقعه] فالأمر بالضد مما بدأت به. ولذلك كان أحق أصناف التعقيد لذم ما يتعبك ثم لا يجدي عليك، ويؤرقك ثم لا يروق لك»[١٠٨]. ويحيلنا عبدالقاهر في كل من أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز إلى بيت المتنبي:

«ولذا اسم أغطيةِ العيون جفونُها　　من أنها عملَ السيوف عواملُ»

فالمعنى الذي يقدمه المتنبي هو تفسير تسمية أغطية العيون بالجفون، والجفن يعني غمد السيف أي غطاءه. وهنا يقيم المتنبي تشبيهه المعقد: إن العيون التي تغطيها الجفون تفعل فعل السيف الذي يغطيه أو يخفيه جفنه أو غمده، أي أنهما يشتركان في صفة واحدة وهي القتل أو الذبح. ولهذا السبب، كما يقول المتنبي، سميت الجفون، تلك الأغطية التي تحجب العيون وتخفيها، جفونا تشبيها لها بغمد السيف. وبصرف النظر عن التشتت الواضح بين المعنيين اللذين يحتمل أن المتنبي قصد إليهما، (هل يريد أن يقول إن ذلك الغطاء سمي جفنا لأنه يخفي عينا تقتل، تماما كما يخفي الغمد السيف الفتاك؟ أم يريد أن يقول إن عين حبيبته فتاكة كالسيف، ولهذا سمي غطاؤها جفنا؟)، بصرف النظر عن هذا التشتت الذي يخلقه بيت المتنبي، فإن المعنى، في رأي عبدالقاهر الجرجاني، لا يستحق كل هذا العناء. فالتعقيد الذي يرجع إلى التشبيه من ناحية، وإلى سوء النظم من ناحية أخرى، مذموم، لأن عملية الغوص عليه أخرجت خرزا لا قيمة له:

> «وأما التعقيد فإنما كان مذموما لأجل أن اللفظ لم يرتب الترتيب الذي بمثله تحصل الدلالة على الغرض حتى احتاج السامع أن يطلب المعنى بالحيلة ويسعى إليه من غير الطريق...
>
> وإنما ذم هذا الجنس لأنه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار

> الذي يجب في مثله، وكدك بسوء الدلالة، أودع المعنى لك في قالب غير مستوٍ ولا مملس بل خشن مضرس، حتى إذا رمت إخراجه منك عسر عليك، وإذا خرج [خرج] مشوه الصورة ناقص الحسن»[(١٠٩)].

أما الشرط الأخير لتحقق الدلالة بعيداً عن الغموض فيتفق عليه كل من عبدالقاهر الجرجاني وحازم القرطاجني دون كثير اختلاف، صمام الأمان ضد فوضى الدلالة، وهي فوضى تجيء بلا شك مع غموض التشبيه المجازي، هو نقل أو استعارة صفة غالبة من المشبه به للمشبه. وهذا شرط واجب التحقيق، عند عبدالقاهر، حتى مع المبالغة القائمة على التباعد بين طرفي التشبيه. والصفة الغالبة هنا تعني ارتباط المشبه به في العرف الاجتماعي اللغوي بصفة جرت العادة اللغوية على ربطه بها. لكن ذلك قد يعني وجود تناقض مبدئي في موقف عبدالقاهر الذي يرفض إبراز العلاقات المجازية التي تحولت بسبب كثرة الاستعمال إلى ما يشبه العرف اللغوي، وهو المجاز الذي وصفه الجرجاني في موقع آخر بأنه مبتذل عديم الفائدة لأنه لا يكلف المتلقي عناء البحث عنه. والتناقض، من ناحية المبدأ، قائم لا يمكن إنكاره. وقد سلمنا منذ بداية الدراسة أن بلاغة عبدالقاهر تحتاج إلى قراءة فاحصة تغربلها من كثير من تداخلاتها وتنقيها من كثير من تناقضاتها. وفي الوقت نفسه فإن هذا التناقض، في رأي مؤلف المرايا المقعرة، تناقض سطحي فقط سرعان ما يختفي مع أي قراءة متعمقة. إذ إننا يجب ألا نتوقف عند مبدأ الصفة الغالبة وندرسه في عزلة عن بقية سياقات النظرية البلاغية عند عبدالقاهر، ومن ثم فإن الصفة الغالبة أو المهيمنة التي توحي، مفردة معزولة، بالسطحية والألفة، تتحول إلى شيء آخر حينما ينظر إليها في الوقت نفسه مع مبدأ «شدة الاختلاف» الذي أكده الجرجاني. ثم إننا حينما نحدد صفة «النور» كصفة غالبة في الشمس فإن المحك هنا ليس في ألفة الصفة في حد ذاتها، بل في بعد المسافة بين تلك الصفة الغالبة والمشبه الذي سنستعيرها له أو نشبهها به. وفي الوقت نفسه علينا أن نتذكر أن البديل لمبدأ الصفة الغالبة هو الغموض وفوضى الدلالة، لأن تجاهل الصفة الغالبة ونقل صفة غير معروفة من المشبه به إلى المشبه يعني الغموض ما دام المرسل والمستقبل ليسا متفقين على كون تلك الصفة من صفات المشبه به. على كل حال، موقف عبدالقاهر، كما يعبر عنه في أسرار البلاغة، واضح وصريح:

«إن الشبه إذا كان وصفا معروفا في الشيء قد جرى العرف بأن يشبه من أجله به، وتعورف كونه أصلا فيه يقاس عليه، كالنور والحسن في الشمس... وكالطيب في المسك والحلاوة في العسل... وما شاكل ذلك في الأوصاف التي لكل وصف منها جنس هو أصل فيه، ومقدم في معانيه - فاستعارة الاسم للشيء على معنى ذلك الشبه تجيء سهلة منقادة، وتقع مألوفة معتادة، وذلك أن هذه الأسماء قد تعورف كونها أصولا فيها»[١١٠].

ويتبنى حازم الموقف نفسه تقريبا حينما يتحدث عن المحاكاة الشعرية وضرورة أن تؤخذ من الشيء «أوصافه المتناهية في الشهرة والحسن إن قصد التحسين، وفي الشهرة والقبح إن قصد التقبيح. ويبدأ في الحسن بما أن ظهور الحسن فيه أوضح وما النفس بتقديمه أعنى، ويبدأ في الذم بما ظهور القبح فيه أوضح والنفس بالالتفات إليه أعنى»[١١١]. صحيح أن حازما يتحدث هنا عن المحاكي أو المشبه وليس المشبه به، لكن ليس من الصعب سحب ما يقوله هنا على التشبيه ونقل صفة الحسن أو القبح من المشبه به إلى المشبه.

تلك هي الضوابط الثلاثة الأساسية التي أكدها البلاغيون العرب، خاصة عبدالقاهر الجرجاني، لاستخدام المجاز بصورة تحقق أكبر قدر من الحرية في الإيحاء بتعدد الدلالة والمعنى، وهي ضوابط تضمن عدم انزلاق الشعر المبدع إلى هوة الغموض وفوضى الدلالة. وإذا كنا نقوم طوال الوقت، في تتبعنا للمحاور الأساسية للنظرية الأدبية العربية، بنقل أبرز مقولات علمي البيان والمعاني العربيين إلى قلب القرن العشرين، لا لتأكيد سبق البلاغة العربية، بل لتأكيد وجود نظرية عربية، لغوية وأدبية، كان من الممكن تطويرها لتصل بنا إلى نفس ما نقلناه عن الغرب، أو حتى تتجاوزه، إذا كنا نفعل ذلك طوال الوقت، فإن ضوابط استخدام المجاز التي توقفنا عندها تخرج علم البيان العربي، والنظرية الأدبية، من دائرة التفكيك، خاصة فيما يتعلق بفوضى الدلالة. القراءة التفكيكية للنص الأدبي، مثلا، تقوم على البحث عن اللبنة القلقة ثم خلخلتها لينهار البناء من أساسه حتى يعيد تركيبه ناقد آخر. وفي أثناء ذلك لا يوجد مركز إحالة أو سلطة مرجعية موثوقة خارج النص، ولا يوجد مركز ثابت داخل النص نفسه، إذ إن كل إعادة قراءة - كل إعادة كتابة للنص يقوم بها القارئ في الواقع - تحقق تحويل المركزي إلى

هامشي تنفيه إلى محيط الدائرة، وكل قراءة ـ كل إساءة قراءة ـ جديدة للنص تنفي المركز الجديد إلى محيط الدائرة وتستدعي نقطة من المحيط إلى المركز[١١٢]. وعلى الرغم من أننا لم نتردد في مواقع كثيرة في الفصل الحالي من التوقف عند الكثير في البلاغة العربية الذي يمكن أن يوضع في قلب إستراتيجية التفكيك، إلا أن فوضى الدلالة لم تكن أبدا حلما من أحلام البلاغة العربية. وحينما يؤكد البلاغيون العرب رفضهم للتعقيد والغموض، بل وأهمية الصفة الغالبة، فإنهم بذلك يبتعدون بصورة صحية ومحمودة عن فوضى الدلالة التي تتولد عن غياب المركز. الصفة الغالبة في المجاز، مثلا، مركز إحالة وتدليل يحمي من عبث التفكيك.

وحيث إن موقفنا المبدئي يقوم على أن ما جاءت به الحداثة الغربية وما بعد الحداثة ليس خيرا كله، كما أنه، بالقطع، ليس شرا كله، دعونا نتوقف، تأكيدا لمقولتنا أنه ليس كل ما جاءت به الحداثة الغربية شرا كله، من ناحية، وأن البلاغة العربية قادرة على مباغتتنا بالكثير، من ناحية ثانية، دعونا نتوقف عند إحالة أخيرة في سياقنا الحالي، إلى عبدالقاهر الجرجاني، وهي إحالة لا نملك إلا أن نتوقف عندها في إطالة لابد منها. إن الجرجاني في السياق الذي نحيل إليه يقوم بتحليل أبيات ثلاثة يشبه فيها رجلا مصلوبا إلى جذع شجرة بإنسان «يتمطى» رغبة في النعاس، وذلك في باب «الجمع بين الشكل وهيئة الحركة في التشبيه:

لم أر صفا مثل صف الزط ... تسعين منهم صلبوا في خط

من كل عال جذعه بالشط ... كأنه في جذعه المشتط

أخو نعاس جد في التمطي ... قد خامر النوم ولم يغط

ويعلق عبدالقاهر على مشهد المصلوبين التسعين الهنود من طائفة الزط على النحو التالي:

«وإذا كان ذلك كذلك كان المستفاد من هذه العبارة (الأبيات) صورة التمطي وهيئته **الخاصة وزيادة معنى وهو بلوغ الصفة غاية ما يمكن أن يكون عليها**. وهذا كله مستفاد من الأول ثم فيه زيادة أخرى ما يقصد من صفة المصلوب وهي الاستمرار على الهيئة والاستدامة لها فأما قوله بعد: «قد خامر النوم ولم يغط» فهو وإن كان كأنه يحاول أن يرينا هذه الزيادة من حيث يقال إنه إذا أخذه

> النعاس فتمطى ثم خامر النوم فإن الهيئة الخاصة له من جده في التمطي تبقى له فليس ببالغ قوله: «مواصل لتمطيه»(١١٣).

إن مناقشة عبدالقاهر لوظيفة هيئة الحركة في «جد في التمطي» باعتبارها «زيادة» معنى وبلوغ الصفة غاية ما يمكن أن يكون عليها «تدخلنا في معنى الزيادة supplemet كما يفسرها دريدا باعتبارها إكمالا للمعنى. فصورة التمطي وحدها توحي بالحركة المؤقتة التي يقوم بها من يداعب النوم عينيه أو يخامره النوم، لكن هيئة الحركة تلك، ومن حيث إنها مؤقتة، سوف تتغير بعد لحظة أو لحظات، فالإنسان الذي يتمطي سوف يغير من هيئة حركته إما بحركة أخرى وإما إلى حركة أخرى تمليها اليقظة التامة أو النوم. لكن هيئة الحركة في «جد في التمطي» تكمل المعنى السابق وتزيد عليه ليصبح تجمد الحركة، فالمتثائب الذي نتحدث عنه مصلوب ميت، ولن يغير من حركته. والشيء نفسه في الصورة الثانية: «خامر النوم ولم يغط»، فهو في حالة نوم دائم، في حالة سكوت هي الموت، وقد اكتمل المعنى بالزيادة التي حققها«لم يغط»، إذ لم يتردد نفسه صاعدا إلى حلقه بصورة مسموعة. وكأن التعبير دائما في حالة نقصان تكتمل بالصورة الشعرية. ولتأكيد الزيادة بهذا المعنى الدريدي يقارن عبدالقاهر هيئة الحركة في الأبيات الثلاثة السابقة بهيئة حركة مماثلة يجسدها ابن الرومي في بيتيه:

كأن له في الجو حبلا يبوعه ... إذا ماانقضى حبل أتيح له حبل
يعانق أنفاس الرياح مودعا ... وداع رحيل لا يحط لـه رحل

ويعلق عبدالقاهر على صورة الرجل مرفوعة يده إلى أعلى في حالة دائمة كإنسان يرتفع أمامه حبل إلى السماء يقوم ببوعه أي يقيسه بالباع، والحبل لا ينتهي ومن ثم فهو لا يغير وضع أو هيئة حركة ذراعه مبينا ما تحققه الزيادة من إكمال للمعنى:

> «فاشتراطه أن يكون له بعد الحبل الذي ينتهي ذرعه [قياسه بالذراع] حبل آخر يخرج من بوع الأول إليه كقوله «مواصل لتمطيه من الكسل»، استيفاء الشبه والتنبيه على استدامته لأنه إذا كان لا يزال يبوع حبلا لم يقبض باعه ولم يرسل يده. وفي ذلك بقاء شبه المصلوب على الاتصال فاعرفه»(١١٤).

فالقول بأن التشبيه الأول «جد في التمطي» أكمل المعنى الأصلي وزاده ـ «مواصل لتمطيه من الكسل» ـ وأن التشبيه الثاني، «إذا ما انقضى حبل أتيح له حبل» أكمل المعنى الأصلي وهو «مواصل لمد ذراعه» ليس بعيدا عن مفهوم «دريدا» عن وظيفة الإكمال التي تقوم بها كل مرحلة من مراحل اللغة.

هل حمّلنا عبدالقاهر أكثر مما يحتمل؟ ربما. لكن من الواضح أن قراءة تراثنا البلاغي والنقدي يضعنا في مواجهة كنوز دفينة تتطلب عمليات تنقيب مستمر لتكشف عن نفسها. وقد فعل الولي محمد في دراسته للصورة الشعرية الشيء نفسه حينما تعامل مع بعض أبيات تراثية بأسلوب أو منهج لا يمكن أن يختلف في شيء منه عن أسلوب أو منهج عبدالقاهر الجرجاني في تعامله مع الأبيات التي أشرنا إليها. وإذا كان تحليل الولي يوحي، بحكم قراءاته المتوسعة في الثقافة الفرنسية، بتأثره بمفهوم دريدا أكثر من عبدالقاهر، فإن هذا لا يبطل النتيجة النهائية أو ينفيها، وهي أن تعامل عبدالقاهر نفسه مع الأبيات لا يختلف كثيرا عن تعامل دريدا مع الأبيات نفسها لو أتيح له التعامل معها، وذلك في ضوء قراءاته بالزيادة للمراحل المختلفة لعلاقة جان جاك روسو بمحبوبته في الاعترافات والتي سبق أن توقفنا عندها طويلا. يرى الولي محمد أن الصورة الشعرية تختلف اختلافا جوهريا عن الصورة الفوتوغرافية أو الوصف اللغوي المباشر. والوصف اللغوي الذي يعنيه الولي هنا هو مايقصده الجرجاني بـ «مواصل لتمطيه من الكسل»، أما الصورة الشعرية فهي «جد في التمطي» التي تضيف للوصف اللغوي النثري وتزيد عليه وتكمله. هكذا كتب الولي محمد:

> «إلا أن هذا الشيء «المصور» يخضع لتحويل بواسطة اللغة، ينتج عنه صورة شعرية، فعندما يقول أبو الطيب المتنبي:
>
> بناها فأعلى والقنا يقرع القنا وموج المنايا حولها متلاطم
>
> نجده يصف واقعة معينة هي تحقق الموت ومثوله بأقدار معينة حول القلعة، ولكن المتنبي وهو يصف هذه الواقعة أخضعها لتحويل أنتج صورة بمعنى شيء مرئي هو «الموج... متلاطم». **هذه الصورة أي الموج المتلاطم لم تصبح شعرية إلا بسبب التحول الذي تمثله، ولأنها من زاوية أخرى تكون زائدة وفضلة مقابل المعنى الذي يراد**

توصيله. إن المعنى المقصود هو أن القلعة كانت ميدانا لكثير من الضحايا. أما الموج المتلاطم فشيء زائد، وبهذا استحق اسم «صورة شعرية».(١١٥) [التأكيد من عندي].

هل هناك شك في أن الزيادة التي يتحدث عنها الولي محمد في السياق السابق هي زيادة دريدا؟ وإن كان استخدم الولي لإحدى ترجمات Le supplement إلى العربية وهي «الفضلة» يؤدي إلى بعض الارتباك في المعنى. صحيح أن «فضلة» ترجمة واردة معجميا للفظة الفرنسية، مع ترجمات أخرى مثل «مكمل» و «زيادة»، والإكمال هنا، عن طريق الزيادة على الشيء ، هو المعنى الذي قصده دريدا، أي أن المعنى في الصورة الشعرية وليس المعنى قبل الصورة الشعرية وخارجها ، يكتمل بالصورة. أما استخدام مصطلح «فضلة» فوجه الارتباك الذي يحدثه أن الفضلة شيء يمكن الاستغناء عنه وهذا ممكن أيضا إذا كنا سنكتفي بالمعنى الأول خارج الصورة الشعرية، أما داخل تلك الصورة فلا يمكن اعتبار المجاز اللغوي هنا شيئا يمكن الاستغناء عنه. والواقع أن الولي يوضح معناه في تركيز أفضل عندما يتوقف مع صورة أخرى مأخوذة من قصيدة شعرية مشهورة للمتنبي:

«ومن هذا قول المتنبي أيضا:

وأمواهٌ يصلُّ بها حصاها صليل الحلي في أيدي الغواني

إن «صليل الحلي في أيدي الغواني» وصف زائد على «جسد» المحتوى المراد توصيله، ذلك لأن ما يراد توصيله هو صوت الحصى المترتب على حركة المياه وليس «صليل الحلي» وبهذا كان الشطر الثاني صورة شعرية لأنها فضلة».(١١٦).

مشكلة استخدام «فضلة» هنا أيضا في سياق تحليل بيت المتنبي ترجع إلى ارتباط معناها بزاوية النظر إليها. فإذا كنا نتحدث عن المعنى الأول أي «جسد المحتوى المراد توصيله» فإن «صليل الحلي في أيدي الغواني» تصبح فضلة، بمعنى أنها شيء زائد يمكن الاستغناء عنه. لكننا لا نكون بذلك نتحدث عن بيت الشعر كشعر، بل كمادة أو كمعان أول. وهنا تتأكد أهمية زاوية النظر الثانية والتي تنظر إلى التشبيه نفسه داخل البناء الشعري. وبهذا لا يصبح التشبيه هنا زيادة بمعنى الفضلة التي يمكن الاستغناء عنها. وقد سبق أن أكدنا أن المعاني الثواني هي ما يقصد به داخل الشعر وليست المعاني الأول.

وبصرف النظر عن ذلك الجدل حول وظيفة الزيادة بالمعنى الذي قصده دريدا، فإن ما يهمنا هنا أن تحليل الولي محمد لا يختلف في جوهره عن تحليل عبدالقاهر الجرجاني للأبيات، بل إنه يكاد يستخدم مصطلحات الناقد العربي القديم نفسها في حديثه عن وظيفة الزيادة المجازية في الشعر. ومرة أخرى لابد أن نفكر في كثير من الأناة قبل أن نقول إن قراءتنا لتحليل الجرجاني للأبيات حملت ذلك التحليل أكثر مما يحتمل.

جـ- الركن الثالث: الصدق والكذب

ناقشنا في الركنين السابقين من أركان النظرية الأدبية قضايا المحاكاة والإبداع واللغة كأداة للإبداع ودور المجاز في تحقيق ذلك، ويرتبط بقضية العلاقة بين المادة المحاكاة أو المعنى والصورة أو اللغة قضية أخرى انشغلت بها البلاغة العربية، وكان لابد لها أن تنشغل بها منذ البداية، وهي قضية الصدق والكذب. وإذا كانت المدارس النقدية الغربية منذ السنوات المبكرة من القرن العشرين على الأقل، قد نحّت قضية الصدق والكذب جانبا وتخطتها أو ارتفعت فوقها بدرجات متفاوتة، فقد اكتسبت تلك القضية أهمية خاصة في الثقافة العربية وفرضت نفسها فرضا على حركة النقد العربي في ربع القرن الأخير من القرن العشرين. وقد كان ذلك الواقع الخاص بالثقافة العربية مسؤولا، في جانب كبير منه، عن «ثقافة الشرخ» أو الصدع أو الفصام الثقافي الذي افتتحنا به الدراسة الحالية. وقد اتسم الجدل الدائر حول تلك القضية بالسخونة والحدة إلى الحد الذي أصبح الحديث والخوض في مزالقه مغامرة كبرى بل فدائية. إذ إنك، في ظل ثقافة الشرخ تلك، إذا تبنيت موقفا يميل إلى المحافظة ويقوم على إدراكه لخصوصية الثقافة العربية والمشهد الثقافي فسوف يتهمك أصحاب الشطر الثاني أو المعسكر الآخر، بالرجعية والأصولية. وإذا أظهرت ميلا إلى اتخاذ موقف يحرر الإبداع من قيود الحكم بالصدق أو الكذب اتهمك أصحاب الشطر الثاني أو المعسكر الآخر بتهم أقلها الردة والفرنجة. هل هناك موقف وسط؟ وإذا لم يكن لهذا الموقف الوسط وجود في البلاغة العربية، هل نستطيع أن نطور نحن موقفا وسطا يتفق مع خصوصية الثقافة العربية من ناحية، وكونها مكونا من مكونات الثقافة العالمية القادمة بل القائمة بالفعل، من ناحية أخرى،

دون أن يقذفنا أصحاب أحد المعسكرين أو كليهما بالحجارة؟ وتلك، بالقطع، ليست حيرة مؤلف المرايا المقعرة وحده! ثم، وهو الأهم، ما موقف البلاغة العربية القديمة من قضية الصدق والكذب؟ وهل عانى البلاغيون العرب أيضا، وقد تمزقوا إلى حد ما بين السلفية والمحافظة وبين المؤثرات الأجنبية الوافدة، شرخا ثقافيا مماثلا للشرخ الذي نعيشه نحن منذ بداية القرن العشرين على الأقل؟ وإذا كان هناك وجود لمثل ذلك الشرخ، مهما كان ضئيلا، فهل طور العرب موقفا وسطا جعلهم يتعايشون مع قول امرئ القيس:

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع ... فألهيتها عن ذي تمائم مُحْوِلِ
إذا ما بكى من خلفها انصرفت له ... بشق وتحتي شقها لم يحول؟

وإذا كانوا قد طوروا مثل هذا الموقف الوسط، فهل نستطيع نحن، أبناء القرنين العشرين والحادي والعشرين، أن نؤسس عليه ونطور موقفا وسطا صحيا نرأب به الصدع والشرخ دون أن نتعرض للقذف بالحجارة من أي من أصحاب المعسكرين؟

إن الإجابة عن كل الأسئلة السابقة، فرادى ومجتمعة، واجب لا مهرب منه. لكن طموحنا الأول الذي يجب أن نذكر القارئ به أننا لا نهدف إلى إثبات صحة هذا الموقف أو ذاك، أو حتى خطأ أي منهما، لكننا نهدف بالدرجة الأولى والأخيرة إلى إثبات وجود موقف بلاغي عربي محدد من قضية الصدق والكذب. قد يتفق البعض مع هذا الموقف وقد يختلف معه البعض الآخر، وهذه قضية لا تهمنا في كثير، المهم أن العقل العربي طور موقفا نقديا يمثل خيطا واضحا في ضفيرة النظرية الأدبية العربية.

وسوف نثبت في الواقع، ودون أن يكون في قولنا مصادرة مبكرة على المطلوب، كما يقول المناطقة، أن العقل العربي طور موقفا واضحا من قضية الصدق والكذب كان فيه من أوجه الاتفاق أكثر مما فيه من أوجه الاختلاف، وأنه في ظل تعددية واضحة استطاع تطوير موقف وسط لم يسمح للازدواجية الطبيعية أن تتحول إلى شرخ مدمر أو محبط.

ولكن، عن أي صدق وأي كذب نتحدث؟ هل نعني بالصدق مجرد الإفادة بأمر تثبت الشواهد الحسية والأدلة العقلية صحته؟ وهل نعني بالكذب، بالطريقة نفسها، الإفادة بأمر تثبت الشواهد الحسية والأدلة العقلية عدم صحته؟ لو كان هذا ما تعنيه قضية الصدق والكذب لما تجشمنا، ولما تجشم

أحد، مشقة التوقف عندها. إن قضية الصدق والكذب، كما سنتوقف عندها، وبالقطع كما توقف عندها البلاغيون العرب، أكبر وأخطر من ذلك بكثير، إنها مظلة عريضة واسعة تندرج تحتها كل القضايا الخاصة بعلاقة الأدب بالواقع الخارجي، بل وبصورة أكثر تحديدا، بالغايات العملية والأخلاقية الغربية على طبيعة الإبداع. من هنا، في مناقشة الصدق والكذب، سنتوقف طويلا عند علاقة الأدب بالغايات العملية ووظيفته الأخلاقية والدينية والاجتماعية والسياسية. وحتى لا نكون كمن يضع العربة أمام الحصان، لأنه قد يفهم أننا نسلم بداية بوجود هذه الوظيفة/الوظائف، فإن ما سنحاول الإجابة عنه هو: هل للأدب مثل هذه الوظيفة/الوظائف؟

الواقع التاريخي لتطور علوم البلاغة والبيان والمعاني العربية يقول إن البلاغي العربي كان يتحرك، وينتج، على محورين: محور الدين الذي بدأت البلاغة موظفة في خدمته وتبيان إعجاز كتابه السماوي، ومحور التأثير الأجنبي الذي جد فيما بعد، وخاصة نظرية المحاكاة ومبادئ المنطق كما قدمها أرسطو. والواقع التاريخي، أيضا، يؤكد أن البلاغي العربي شق طريقه بين المحورين في براعة واضحة مكنته من تحاشي الصدام المحتمل في أكثر من موقع، وطور موقفا وسطا ناضجا.

ومرة أخرى نبدأ بفاتح شهية. يتوقف العقاد أمام مرثية أحمد شوقي لمصطفى كامل وقد أمسك بمعيار الحقيقة، الحقيقة الجغرافية والتاريخية، يقيس به قيمة القصيدة المرثية. يتوقف مثلا عند:

لما نعيت إلى الحجاز مشى الأسى	في الزائرين وروع الحرمان
السكة الكبرى حيال رباهما	منكوسة الأعلام والقضبان

وبصرف النظر عن وابل القذف والسباب الذي يمطر به شوقي وشاعريته، إلا أنه لا يتورع في تحليله للقصيدة - إذا جاز لنا أن نسمي ما يفعله تحليلا - عن استخدام معيار الصدق الجغرافي، أو الحقيقة الجغرافية - فالحديث عن خطوط السكك الحديدية، على قدر علمنا، ينتمي إلى علم الجغرافيا - ليصل في النهاية إلى الحكم على شوقي وقصيدته بالكذب:

«ولقد أتم فيها امتساخ الطبائع بمخالفة الواقع فجاءت معرضا مختارا من الأغلاط، وسملا مرقعا من النشوز والاختباط. وما كان يسعه أن يخرج نفسه خلقا آخر فيأتي بالمستوى من الشعر وهو غير مستوى،

ويستقيم في أغراضه ومعانيه وهو ملتو، ولكن كان يسعه أن يعلم أن السكة الحجازية لم تصل إلى مكة فلا يقول [ثم يورد البيتين].

والحرمان في الحجاز هما الحرم المدني والحرم المكي وكل قارئ للصحف ولا سيما لدن وفاة مصطفى كامل يعلم أن ليس حيال ربى مكة سكة كبرى ولا صغرى، وكذلك هي حتى الساعة»(١١٧).

ماذا فعل العقاد حقيقة من منظور نقدي؟ ما فعله، باختصار شديد، أنه تعامل مع «رثاء مطصفى كامل» لأحمد شوقي، لا باعتبارها قصيدة شعرية تقوم على الإبداع والتخيل والتخييل في تعاملها مع الواقع، ولكن باعتبارها كتابا في جغرافية الجزيرة العربية. وحينما توقف عند القصيدة باعتبارها درسا في الجغرافيا سرعان ما اكتشف خطأ جغرافيا فاحشا، وهو أن السكة الحجازية أو خط السكة الحديدية لم يصل بعد إلى مكة أو رباها، ومن ثم أصدر حكمه على الشاعر بأنه كاذب وبأن القصيدة ذاتها «جاءت معرضا مختارا من الأغلاط»، الجغرافية، بالطبع.

وكأن الكذب الجغرافي لم يكن كافيا لاتهام شوقي بالكذب وشعره بالتلفيق. فالشاعر، في رأي الناقد، يجهل أيضا أمور التاريخ ويكذب في نقله لها. وهكذا يمضي:

«وكان في مقدوره أن يعلم أن الحسين لم يشيع في موكب حاشد كما شيع مصطفى كامل فلا يقول في وصف نعشه.

وكأنه نعش الحسين بكربلا   يختال بين بكى وبين حنان

وقصة مصرع الحسين مشهورة سيارة. ومن العامة من يستظهر خبره ويعلم كيف أنه قاتل حتى أثخن بالجراح وأنه - لا حيا الله قاتليه - مات وبه ثلاث وثلاثون طعنة وأكثر من أربعين ضربة ثم ديس بالخيل ورض جسده واحتز رأسه وطوفه ابن زياد الكوفة ثم أرسله إلى يزيد... وأنى لمن يموت هذه الميتة أن تحتشد له الجنائز ويطاف بنعشه في المواكب!»(١١٨).

ما فعله العقاد أنه تعامل أولا مع المرثية لا باعتبارها شعرا، بل باعتبارها كتابا في الجغرافيا والتاريخ. ثم قام بإرجاع الواقع الشعري داخل القصيدة إلى الواقع الخارجي، الجغرافي والتاريخي، في تجاهل مؤسٍ لأبسط قوانين الإبداع، وهي أن التجربة الشعرية شيء، والتجربة الواقعية،

خارج القصيدة، شيء آخر. ونحن لا نتحدث من منظور النقد الأدبي الحديث فقط، بل من منظور البلاغة العربية القديمة. التي أثبتنا، في سياق حديثنا عن الإبداع منذ صفحات قليلة مضت، أنها توصلت إلى اقتناع كامل بمبدأ الفصل بين التجربة الواقعية والتجربة الفنية أو الأدبية. ولا يكفي أن نرجع ذلك الجهل بأبسط مبادئ النقد الحديث والقديم، إلى التحامل الواضح الذي انطلق منه العقاد في تقييمه لإنتاج شوقي ومعاصريه، الشعري والنثري منه على السواء.

وما دمنا نتحدث عن العقاد فدعونا نعرج على موقف لا يخلو من الطرافة وهو نقد توفيق الحكيم، الذي كان قد قضى سنوات في فرنسا تعرف فيها ولا بد على التيارات النقدية والأدبية الأوروبية، لرواية العقاد، سارة . الطريف هنا أن توفيق الحكيم يقوم، في سخرية لا تخفى على أحد، باتهام العقاد بالقصور كمبدع بسبب صدقه الكامل، فهو يرى أن العقاد في روايته « يضع تحت أنظارنا صورة امرأة لا شك عندنا في أنها حقيقية، وأنه قد التقى بها وجها لوجه، وأنه انتفع بها كثيرا في دراسته لخلق المرأة وطباعها ، وأنها قد أثرت في مجرى حياته بعض التأثير، وعدلت وأضافت إلى علمه بالحياة الشيء الكثير، **ووجه يقيني بكل هذا أن العقاد كاتب صادق قليل الالتجاء إلى الخيال والاختراع**» [التأكيد من عندي] (١١٩). وما فعله الحكيم هنا في دهاء شديد أنه استخدم السلاح نفسه الذي شهره العقاد في وجه الجميع، واتهمه بالصدق، ومن ثم حرمه كلية من الموهبة والقدرة الإبداعية.

لنعد إلى البلاغة العربية القديمة وموقفها من قضية الصدق والكذب بمعناها الواسع. وإن كان من الضروري التنويه هنا إلى أن البلاغة العربية توقفت عند الجانب الأخلاقي والديني من قضية الصدق والكذب. أما توسيع مظلة الصدق والكذب فمسؤوليتنا ومسؤولية النقد الحديث كله. ونحن حينما نفعل ذلك تأسيسا على موقف البلاغي العربي من قضايا الصدق والكذب في أمور الدين والأخلاق، فإننا نسحب النتائج التي توصلت إليها البلاغة العربية على غايات أخرى ربما لا يكون لها الأهمية نفسها التي أولاها البلاغي القديم لاعتبارات الصدق والكذب في أمور الدين والأخلاق. من هنا، وبصورة منطقية صرفة، فإننا نسحب موقف البلاغيين العرب من قضايا مهمة على أقل قضايا أهمية.

كان من الطبيعي والمنطقي أن يربط الشعر في صدر الإسلام بعجلة الصدق الديني والأخلاقي وأن تعتمد الأحكام النقدية على الشعر على درجة الصدق والكذب، وهو ما يؤكده أحمد طاهر:

> «هذا على حين أننا خلال الحقبة المبكرة لظهور الإسلام، وحتى أواخر القرن الثاني الهجري تقريبا، نجد مبادئ نقدية توافرت لها صفة التوثيق.... ولكنها في عمومها تتركز حول بعض المبادئ الإسلامية: العقيدة الإسلامية: وأهم ما تعتمد عليه هو الصدق: صدق المسلم في عقيدته، وصدقه مع إخوانه، ونبل العاطفة وتساميها بما يرفعها إلى الإطار الذي رسمه الإسلام لتحرك المسلم، والعفة أو الخلق أو التقوى بصفة عامة» (١٢٠).

ويمضي أحمد طاهر ليضع النقاط فوق الحروف في تأكيد الربط المبدئي بين الشعر والقيم الأخلاقية والدينية، وهو صدق تراجع أمامه الصدق الفني وتحول بالطبع إلى محك للأحكام النقدية. وقد تأسس ذلك الموقف الأخلاقي، في رأي طاهر، على الحديث النبوي الشريف: «آية المنافق ثلاث: إذا حدث كذب، وإذا وعد أخلف، وإذا اؤتمن خان». بل إن أحمد طاهر يذهب في قراءته للبلاغة العربية القديمة إلى القول بأن الانقسام المبكر الذي صاحب ظهور الدعوة الإسلامية وانقسام الناس إلى فريقين: فريق مع الرسول صلى الله عليه وسلم وفريق ضده وما ارتبط بذلك الانقسام من مقارنات أدى إلى ظهور البذرة النقدية المبكرة، وهي الموازنات ممثلة في موازنات الآمدي في القرن الرابع الهجري. بل إن فكرة الموازنات النقدية ترجع في جوهرها، كما يقول طاهر، إلى فكرة التقابل التي نجد نماذجها في القرآن الكريم أو في الحديث النبوي: «ففي القرآن الكريم كثير من النماذج التي تقارن حال فئة ما بحال فئة أخرى. وخذ على سبيل المثال قوله تعالى: فأما من أعطى واتقى وصدق بالحسنى فسنيسره لليسرى، وأما من بخل واستغنى، وكذب بالحسنى، فسنيسره للعسرى» (١٢١).

في ظل هذا الموقف المبدئي القائم على توظيف الشعر في خدمة القيم الدينية والأخلاق وتقويمه، ومن ثمّ، في ضوء صدق الشاعر أو كذبه، ظل الشعر يحتل موقعا متدنيا لردح غير قصير من صدر الإسلام، وقد وصل الأمر، وإن كان ذلك في حالات محدودة، إلى تكفير الشاعر الذي يخرج على

القيم الدينية، كما حدث مع الشاعر قيس بن ذريح الذي كفّره الخليفة عبدالملك بن مروان. وقد اتخذ الفقهاء موقفا لا يقل تحفظا من الشعراء استنادا إلى ما يلحقونه بالآخرين من إساءة. وقد أورد جابر عصفور في أحد هوامش مفهوم الشعر موقف الإمام الشافعي والإمام مالك من الشاعر ومتى ترد شهادته ومتى لا ترد. وهو هامش تحسن الإشارة إليه في تمامه:

«تردُّ شهادة الشاعر عند الشافعي في حالة «من أكثر الوقيعة بين الناس على الغضب أو الحرمان حتى يكون ذلك ظاهرا كثيرا مستعلنا، وإذا رضي مدح الناس بما ليس فيهم حتى يكون ذلك كثيرا مستعلنا كذبا محضا... ومن شبب بامرأة بعينها ليست مما يحل له وطؤها حين شبب فأكثر فيها وشهرها وشهر مثلها بما يشبب - وإن لم يكن زنى - ردت شهادته» (الأم ٦/ ٢١٢ طبعة دار الشعب).

وعند مالك ترد الشهادة إن كان الشاعر «ممن يؤذي الناس بهجوهم إذا لم يعطوه ويمدحهم إذا أعطوه». أما إذا كان الشاعر «ممن لا يهجو الناس وممن إذا أعطي شيئا أخذه وليس يؤذي بلسانه أحدا، وإن لم يعط لم يهجهم، فأرى أن تقبل شهادته إذا كان عدلا (المدونة الكبرى ١١/٦٢ - ٦٣، ١٣/٢-٣)» (١٢٢).

إن فتوى الشافعي ومالك بردِّ فتوى الشاعر وعدم الاعتداد بها فتوى مشروطة وليست مطلقة، فهي ترتبط بأغراض الشعر التي تلحق الأذى، علنا وبصورة متكررة، بالآخرين؛ سواء كان شخصا يهجوه الشاعر أو امرأة يشبب بها. وما يلفت النظر أن القيود التي يفرضها الفقيهان هنا على الشعر لم تتعرض بصورة مباشرة أو صريحة لأمور الدين. معنى ذلك أن العقاب الذي يفرضه الشافعي ومالك نوع من النبذ الاجتماعي لا يصل إلى درجة التكفير. والموقف الفقهي من الشعر والشعراء في صدر الإسلام كان أقل صرامة وتشنجا بشكل واضح من موقف المتطهرين Puritans الأوروبيين منذ منتصف القرن الخامس عشر الذي قام على رفض جميع أنواع الإبداع باعتبارها محققة للذة، مما لا يتفق مع طبيعة العقاب المفروضة على كل أبناء آدم باعتبارهم حاملين للخطيئة الأولى، خطيئة العصيان. ولم يستثن من ذلك الحظر إلا الكتابات الدينية والشعر الديني. ليس هذا من باب التخفيف من قتامة الصورة الأولى للمشهد الإبداعي والنقدي، لأنها لم تكن أصلا بما نتصوره من قتامة.

على كل حال، لم يستمر المشهد بتلك الجهامة، فمع بداية القرن الرابع الهجري على الأقل، أو مع بداية العصر الذهبي للبلاغة العربية، بدأت تتسرب إلى المشهد أفكار جديدة فرضها الاحتكاك بالثقافة اليونانية. وقد كان التحول لمصلحة الشعر والشعراء، ومنذ بداية العصر الذهبي، جذريا على الرغم مما صاحبه من حذر متوقع. ربما يكون ذلك في جانب منه نتيجة للتأثر المباشر بأفكار أرسطو حول طبيعة المحاكاة ووظيفة الشعر، وهي أفكار أخرجت الشعر مبكرا من دائرة التصديق والتكذيب اللذين يجب أن يخضع لهما على وجه التحديد المؤرخ الذي يرى أرسطو أنه يحاكي ما كان أو ما هو كائن، ومن ثم فإن مصداقية المحاكاة التاريخية تقوم على الإحالة المستمرة إلى الواقع الخارجي (التاريخي) وممارسة محك الصدق والكذب. وربما يكون التحول، في جانب آخر منه، نتيجة إلى وصول الإبداع الشعري إلى ذروة ازدهاره وفرض نفسه كواقع قائم تمردبالفعل على معايير الصدق والكذب الضيقة والمقيدة. وقد يكون بالطبع نتيجة للاثنين معا. لكن الثابت أن القرن الرابع الهجري لم يشهد فقط تمردا على معيار الصدق والكذب والربط بين الشعر والاعتبارات الدينية والأخلاقية، بل دفاعا قويا عن الشعر ضد اتهامات أفلاطون ذاته، وهو دفاع يصل إلى ذروته عند الفارابي عندما يقدم دفاعا توفيقيا ضد اتهام أفلاطون للشعر بالكذب على أساس ابتعاده عن الحقيقة بمرتبتين، وإن كان الفارابي في رفضه للهجوم الأفلاطوني قد تسلح بالكثير من آراء أرسطو الذي يرى نيتون «أن شبحه الطويل يحلق فوق الكثير من إنجازات الفارابي، وفوق نظريته في المعرفة بأكملها»[١٢٣].

دعونا نتتبع، في إيجاز أحيانا وإطالة أحيانا أخرى، خطوات ذلك التحول قبل أن نصل إلى ذروته عند حازم القرطاجني الذي يمكن القول بأن آراءه حول قضية الصدق والكذب تقدم مذهبا جماليا عربيا مبكرا لا يقل عن أفضل ما قدمته جماليات نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين الميلاديين. وفي هذه الأثناء **سوف نحاول أن نضع أيدينا على مكونات ذلك المذهب النقدي الجمالي ومحور وسطيته بين القيم الدينية والأخلاقية وبين الحرية الجمالية المطلقة. أي كيف طور العقل البلاغي العربي، باختصار، موقفا نقديا لا يتخذ موقف الرفض من القيم الدينية والأخلاقية ويحرر الإبداع من قيود الحكم القيمي على أساس تلك القيم في الوقت نفسه.**

كان قدامة بن جعفر أول بلاغي عربي حاول أن يقنن لنقد الشعر بكتابه المهم، نقد الشعر. وفي محاولة التقنين المبكر تلك انتهى إلى رفض استعارة أحكام غريبة على طبيعة الشعر لتطبيقها عليه، ومن ثمّ رفض تطبيق الأحكام الأخلاقية بالصدق والكذب على الإبداع، ويلخص جابر عصفور في مفهوم الشعر موقف قدامة من الربط بين الشعر والأخلاق بصورة جيدة:

«ولكنه ـ استجابة للمنهج الذي حدده ـ يؤكد أن أي حكم أخلاقي (خارجي) على الموضوعات التي يعالجها الشعر لا قيمة له بالنسبة إلى نقد الشعر، لسبب بسيط مؤداه أن ذلك الحكم الأخلاقي نابع من معايير علم متميز عن نقد الشعر، وهو علم الأخلاق الذي كان يعرفه ويفيد منه. إن أي موضوع من الموضوعات، أو معنى من المعاني، ما دام قد صيغ صياغة شعرية، يتجاوز أي معيار خارجي يرتبط بعلم الأخلاق أو غيره، ويدخل مجالا خاصا متميزا، ويندرج في مجموعة من العلاقات مع مجموعة من العناصر... ومعنى ذلك أن علينا أن نحكم على المعنى، أو نميز جيده من رديئه، لا باعتباره معنى أخلاقيا وإنما باعتباره معنى شعريا في المحل الأول»[١٢٤].

إن أهمية ما نتحدث عنه هنا لا تتمثل في الفصل الذي يؤكده قدامة بن جعفر بين الأخلاق والشعر فقط، بل في تأكيده لمبدأ جوهري في نظرية الجمال الحديثة كما قدمها الفيلسوف والمفكر الإيطالي بنديتو كروتشه، وهو العلاقة بين الكل الأدبي وأجزائه. المبدأ الجمالي الحديث يقوم على أساس أن قيمة الكل هي التي تحدد قيمة الجزء أو الأجزاء[١٢٥]. فكلمة «طين»، على سبيل المثال، حينما يتصوت بها أو تنطق في سياق غير شعري أو مفردة قد تثير في المتلقي إحساسا بالقبح. لكنها داخل بيت شعر إيليا أبي ماضي: «نسي الطين ساعة أنه طين حقير فصال تيها وعربد» لا يمكن أن تثير في المتلقي الإحساس بالقبح نفسه الذي أثارته في المتلقي خارج «الكل» والسبب، في تبسيط شديد لذلك المبدأ الجمالي، يقوم على أن الكلمة خارج «الكل» أو النسق الشعري، قد تثير فينا إحساسا بالقبح أو الجمال. لكنها حينما تخرج من سياق الواقع وتصبح جزءا من كل جديد تكتسب جمالها أو قبحها من جمال أو قبح النسق الجديد وهو الإبداع. وهذا على وجه الدقة هو ما يعبر عنه عصفور في عرضه الموجز لأفكار قدامة بن جعفر: «إن أي موضوع من

الموضوعات... ما دام قد صيغ صياغة شعرية، يتجاوز أي معيار خارجي يرتبط بعلم الأخلاق أو غيره»، لأنه، داخل الصياغة الشعرية، يدخل مجالا خاصا، ويندرج في مجموعة من العلاقات «الجديدة». ومعنى ذلك، أن نحكم على المعنى، «لا باعتباره معنى أخلاقيا بل باعتباره معنى شعريا». والواقع أن كروتشه يذهب إلى تأسيس مبدأ جمالي سبقه إليه البلاغيون العرب بقرون طويلة، وهو أن اللفظ أو المعنى خارج «النظم» الشعري أو السياق اللغوي ليس جميلا أو قبيحا في حد ذاته. لأن هاتين صفتان يحددهما الكل الجديد، الشعري.

لكن أهم ما يؤكده ذلك الموقف البلاغي المبكر، وهو موقف سيظل معنا طوال العصر الذهبي، هو أنه لا حجر على الشاعر في اختيار مادته أو معانيه، فليست هناك معانٍ تصلح وأخرى لا تصلح مادة للشعر. كل المعاني، بما في ذلك المعاني الأخلاقية، تقع داخل دائرة اختيار الشاعر لمادته. المهم أن نتعامل مع هذه المعاني، داخل القصيدة، باعتبارها معاني شعرية. فالقصيدة قصيدة وليست موعظة أخلاقية تخضع لمعايير الصدق والكذب. ذلك هو الموقف الوسط، والذي يدخل البلاغة العربية، من هذا المنظور، إلى مدارس النقد الحديثة والحداثية من أوسع أبوابها. إن قدامة يصل في نهاية الأمر إلى تأكيد واضح لرفض تعليق قيمة الشعر والمعاني على صدقها أو كذبها الأخلاقي، فضلا عن كل الموضوعات السابقة، في عبارات محددة، إذ يكتب في سياق حديثه عن المبالغات الشعرية، مدافعا عن بيتي امرئ القيس اللذين بدأنا بهما هذه المرحلة من الدراسة ضد ما اتهمهما به البعض من فحش:

> «لا ضير على الشاعر فيما يسوق من معانٍ، رفيعة كانت أم وضيعة، وحميدة كانت أم ذميمة، وحقا كانت أم كذبا. ذلك أن المعاني كالمادة للشعر والشعر فيه كالصورة، فليس فحش المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب النجارة رداءة الخشب في ذاته»(١٢٦).

ويذهب الولي محمد في الواقع إلى القول بأن ما كتبه قدامة في دفاعه عن بيتي امرئ القيس ونفي فحش الشعر بسبب فحش المعنى كان أكثر حزما وحسما من موقف عبدالقاهر الجرجاني فيما بعد: «إن قدامة يؤكد ما أشار إليه الجرجاني مع العلم بأن صاحب نقد الشعر أكثر حسما لأنه ينص على أن

المعنى قد يكون فاحشا ومع ذلك فإن الشعر قد يكون على الرغم من ذلك جيدا. ومثل هذا الحسم الصريح والانحياز الصارخ إلى جانب الصورة لا نجده عند عبدالقاهر»[١٢٧].

ويرى شكري عياد أنه بينما ينقسم الفلاسفة وأصحاب العقائد إلى فئتين: فئة تخضع الأدب للعلم والأخلاق وأخرى تدعي للأدب تأسيس العلم والأخلاق، فإن الشعراء أنفسهم، وكذلك النقاد المنقطعين للشعر والأدب، «فقلما نظروا إلى الفن الأدبي من جانبه العلمي أو جانبه الخلقي، فهذا البحتري يقول عائبا بعض النقاد المتفلسفين في عصره:

كلفتمونا حدود منطقكم ... في الشعر يغني عن صدقه كذبه

ولم يكن ذو القروح يلهج ... بالمنطق ما نوعه وما سببه...

وهذا القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني يرد على بعض نقاد المتنبي قائلا:

> «والعجب ممن ينتقص أبا الطيب ويغض من شعره لأبيات تدل على ضعف العقيدة وفساد المذهب في الديانة... فلو كانت الديانة عارا على الشعر وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشعر لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، أو من تشهد الأمة عليه بالكفر... ولكن الأمر متباين، والدين بمعزل عن الشعر» («الوساطة»، ص ٤٩-٥١)»[١٢٨]

هل فتحنا بوابة الجحيم حينما أشرنا إلى مقولة القاضي الجرجاني المشهورة؟ ليس بالضرورة، خاصة إذا قرأنا كلمات القاضي الجرجاني، والذي تتلمذ على أفكاره وأحال إليها مرات كثيرة مؤلف دلائل الإعجاز القرآني وأسرار البلاغة، داخل سياقها النقدي وحددنا المبدأ الجمالي الذي تؤسس له، ولم نتوقف عند الدلالة أو المعنى السطحي الذي قد يراه البعض، بالقطع، مستفزا من الناحية الدينية. والأمر يحتاج إلى وقفة متأنية، بعيدة عن التشنج والعصبية، حتى نستطيع، في نهاية الأمر، أن نحدد ذلك الموقف الو سط الذي وعدنا القارئ به. وإذا كانت كلمات القاضي قد فتحت بابا، فإنه ليس باب الجحيم، بل باب النقد الحديث بكامله، ونظريته الجمالية.

وحتى نحدد المعنى الذي قصد إليه البلاغي العربي القديم، والذي لا أظن أن بمقدور أحد أن يتهمه بالإلحاد أو التجديف، فقد عمل الرجل قاضيا في

ظل الشريعة الإسلامية، وهو منصب أهلته له ولا شك دراية متميزة بشؤون الدين والفقه والفتوى، نعود إلى الوراء قليلا إلى موقف سابق أشرنا إليه، ونعني به واقعة تكفير الخليفة عبدالملك بن مروان لقيس بن ذريح بسبب بيته:

نباح كلب بأعلى الواد من شرف أشهى إلى النفس من تأذين أيوب

وهي الواقعة التي أوردها أحمد طاهر في بحثه القصير (فصول ١٩٨٥). ويورد أحمد طاهر السياق الذي ذكر فيه البيت:

وقد تحريت هذه الواقعة بميل شديد إلى معرفة موقف الشاعر فيها فوجدت أن سياق القصة قد يشفع له:

> «كان رجلان في طريقهما إلى قباء، وبعد أن جهدا من السير، وكان الجبل ما يزال بعيدا عنهما، تمنى أحدهما أن لو قصرت الشقة وظهر لهما قباء على أي صورة، ومع هذه الأمنية والتشوف والتشوق انبعثت رغبة عارمة في أن يتسمعا ولو حتى نباح كلب يريحهما مما هما فيه من عناء» (١٢٩).

إن استخدام لفظ «الشفاعة» هنا يعني بصورة لا يمكن اعتبارها ضمنية تسليم أحمد طاهر بارتكاب ابن ذريح لخطأ أو كذب ديني. وبهذا يكون طاهر قد تحاشى المبدأ الجمالي/البلاغي الذي كان يجب تطبيقه في التعامل مع بيت الشعر. أحكام هذا المبدأ في سياقنا الحالي هي بالدرجة الأولى المبالغة، وتحديد قصد الشاعر داخل السياق ثم النظر إليه في ذاته، أي الحكم عليه كبيت شعر بالدرجة الأولى وليس شيئا آخر، أي شيء آخر، في الواقع. المعنى داخل السياق اللغوي/الشعري يساهم في تحديده الظرف الواقعي أو الحياتي الذي قيل فيه: فالرجلان قد أجهدهما السير وأرهقهما السفر، وبلغ بهما الإرهاق مبلغا ربما لم يعودا قادرين على احتماله، ومن يدري، ربما كانا يشعران بأنهما مشرفان على الموت. وقباء، الهدف البعيد الذي لا يقتربان منه، هو نهاية كل ذلك البلاء، هو الحياة. في هذا الموقف الصعب، لا يعدل وصولهما شيء آخر، أي شيء حتى لو كان ذلك الشيء ـ وهنا يجيء دور المبالغة الواضح ـ هو صوت أيوب العذب يرتفع بالأذان. إننا نتحدث هنا عن مبالغة شعرية فرضتها، داخل النسق الشعري اللغوي، غريزة البقاء instinct for survival. فإذا تركنا هذا كله وركزنا على المقارنة المعزولة كلية عن سياقها بين نباح الكلب وصوت أيوب وهو يرفع الأذان فإننا بذلك نكون قد

تعاملنا مع النص الشعري الذي يعتمد المقارنة المبالغ فيها أداة للصورة، باعتبارها نصا دينيا. وهو ليس كذلك! فلم يدع أحد، ولا ابن ذريح ادعى، أن بيته نص ديني حتى يعامل باعتباره كذلك!

وهذا هو المبدأ الذي يفصله القاضي الجرجاني في مقولته التي تبدو ـ على السطح فقط ـ مستفزة. وهكذا نعود إلى المبدأ الجمالي الذي يؤسس له القاضي بالوضوح والتحديد أنفسهما اللذين أسس بهما علماء الجمال والنقاد للمبدأ نفسه في القرنين التاسع عشر والعشرين.

نقديا وجماليا، ما قاله القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني لا يزيد ولا يقل، في جوهره، عما قاله قدامة بن جعفر في دفاعه عن بيتي امرئ القيس حينما أكد أنه «لا ضير على الشاعر فيما يسوق من معانٍ، رفيعة كانت أم وضيعة» ليخلص إلى: «فليس فحش المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب النجارة رداءة الخشب في ذاته»، وهو المعنى نفسه الذي سيؤكده أيضا الإمام عبدالقاهر بعد ذلك. لنتوقف عند باب صنعه نجار حاذق، وأتقن صنعته، من خشب رديء أو رخيص. هل يجد الناظر إلى الباب، المتقن في صناعته، صعوبة في استحسان الصنعة أو الباب ـ المنتج النهائي ـ على الرغم من رداءة الخشب الذي صنع منه؟ وهل سيتغير حكمنا على صنعة ذلك الباب إذا قارناها بصنعة باب آخر صنعه النجار نفسه من خشب جيد؟ الإجابة أوضح من أن تذكر. وإذا تحولنا عن الصناعة أي الصورة النهائية، إلى الخشب، أي المادة. واعتبرنا رداءة الخشب أو جودته معيار حكمنا على الباب، فإننا بذلك لا نقيم الباب كحذق ومهارة وصناعة، بل كخشب. وتصبح للسؤال المقابل شرعيته: هل جودة الخشب في باب رديء الصناعة تجعل الباب أفضل من الباب الأول؟ الإجابة طبعا بالنفي. والتقييم الأخير، بالطبع، من حق أي إنسان، مادامت الأحكام عنده لا تتداخل، أي مادام يدرك جيدا أنه يقيم الخشب أو المادة. و الشيء نفسه مع بيت الشعر، مع الأدب، وهذا ما يقوله قدامة بن جعفر ويقوله القاضي الجرجاني ويقوله عبدالقاهر الجرجاني بألفاظ ومفردات تكاد تترادف.

إن ما نتحدث عنه، وما يتحدث عنه القاضي الجرجاني، بعيدا عن الاستفزاز الظاهري، هو أدبية الأدب Literariness أو ما يجعل الأدب أدبا في مصطلح النقد الحديث والمعاصر. وهو أيضا المبدأ الجمالي الذي يعتبر مبدأ مشتركا في المدارس

النقدية الحديثة والمعاصرة، ونعني به «التعليق أو التأجيل الارادي للشك» The willing suspension of disbelief **الذي قدمه كوليردج لأول مرة في كتابه** Biographia literaria.

ربما يجد البعض في إشارة القاضي إلى حالة أبي نواس وشعره أمرا يقبل الجدل معه أو ضده، فقد يجد البعض صعوبة في تقبل ما تقبله القاضي بضرورة الفصل بين مجون أبي نواس الإنسان وفحش معانيه وبين قيمة شعره أو صور تلك المعاني. ولهذا يذكر القاضي حالة شعراء الجاهلية. هل رفض العرب بعد أن دخلوا الإسلام الشعر الجاهلي، وهل غيروا رأيهم في المعلقات لأن من أبدعوها لم يكونوا مسلمين أو كانوا كفارا مشركين؟ مرة أخرى، السؤال لا يحتاج لإجابة، لأنها أوضح من أن تذكر! إذا كنا كعرب مسلمين لا نرفض شعرا أنتجه عقل كافر، بل لا نرفض شعرا اليوم أنتجه عقل يختلف معنا في العقيدة، بل نتذوقه ونوفيه قدره من النقد والتقريظ حينما يستحق ذلك، فما التفسير النفسي والجمالي؟ ما المبدأ الذي يحكم تلك الموضوعية الرائعة؟ المبدأ والتفسير هما « التأجيل الإرادي للشك» الذي تنبه له البلاغيون العرب دون أن يستخدموا المصطلح الحديث، مرة أخرى. فأنا حينما أتعامل مع قصيدة، أي قصيدة، سواء أفرزها عقل مسلم راسخ الإيمان، أو عقل تختلف عقيدته عن عقيدتي، لا أقرأها باعتبارها كلاما أو نصا دينيا، بل كقصيدة، قصيدة فقط. أي أنني أثناء قراءتي لتلك القصيدة أؤجل الشك أو الاختلاف وأتعامل مع القصيدة كقصيدة، من داخلها فقط. أما قبل قراءة القصيدة وبعدها، فلا يطلب مني أن أؤجل اختلافي. وإذا لم يكن الأمر كذلك، فإن قصيدة يكتبها شاعر لا يتقن صنعته تصبح جيدة لأن الشاعر يتعامل مع معاني دينية. وهذا غير صحيح. وحينما يحدث ذلك فإنني أتعامل مع القصيدة كموعظة أو درس ديني، تماما كما تعاملت مع الباب كخشب جيد أو رديء.

ونعود إلى قضية الصدق والكذب ـ وإن كنا لم نخرج منها للحظة واحدة! ـ لنتوقف عند أبرز شراح أرسطو وناقليه وهو ابن سينا. يلخص شكري عياد في دراسته المتميزة التي ألحقها بترجمته لكتاب أرسطو في الشعر موقف ابن سينا من قضية الصدق والكذب، وهو الموقف الذي تظهر أصداؤه في موقف عبدالقاهر بعد ذلك، ثم يشكل جوهر موقف حازم في القرن السابع. وتتضح أهمية موقف ابن سينا من القضية في تحوله إلى

العمود الفقري لموقف حازم النقدي والذي يمثل مذهبا جماليا متكاملا أو بالغ النضج. وموقف ابن سينا، في حد ذاته، كما يرى عياد، يمثل مواءمة عربية لها أهميتها لموقف أرسطو من القضية نفسها. يكتب شكري عياد:

> «وقد رأينا كيف أن وصل الشعر بالمنطق قد دعا ابن سينا إلى التمييز بين التخييل والتصديق من حيث دلالة كل منهما على حال الموجود، ... فالتصديق يراد به دلالة الكلام على حقيقة الموجود، «وينظر فيه إلى حال المقول فيه» أما التخييل فيعتبر فيه القول نفسه، دون النظر إلى مطابقته لحال المقول فيه. فالعبرة في الشعر إذا ليست بصدقه أو كذبه، ليست بمطابقته للحقيقة، بل باستعداد النفس لقبوله، ولا شك أن ابن سينا يقترب بهذا التحليل الذي يسوقه في عباراته هو، بين يدي تلخيصه لكتاب الشعر... من فكرة أرسطو التي أشرنا إليها فيما سبق، وإن لم نجد في التلخيص نفسه، ولا في ترجمة متى بسطا واضحا لهذه الفكرة، في الموقع الذي ترد فيه الأصول اليونانية»(١٢٠).

إن المبدأ الذي يقيمه ابن سينا في السياق السابق، وحسب تفسير شكري عياد، أساس التمييز بين الصدق والكذب في القول الشعري. فالصدق يعني مقارنة المقول بحقيقة المقول فيه. فإذا قلت إن الشمس ساطعة في يوم مشمس خالٍ من السحب والغيوم، فهذا القول صادق. و الشيء نفسه إذا قلت إن القمر هلال في وصف القمر في إحدى الليالي الأولى من الشهر العربي، فالقول صادق، وما علينا في الحالين إلا أن نعود إلى حال المقول فيه وهو الشمس في الأولى والقمر في الثانية. والعكس صحيح بالطبع فالقول الأول كاذب إذا قيل عن الشمس في يوم ملبد بالغيوم، والثاني أيضا إذا قيل في منتصف الشهر، حينما يكون القمر بدرا مكتملا. أما التخييل «فيعتبر فيه القول نفسه، دون النظر إلى مطابقته لحال المقول فيه». وهكذا إذا قلت، كما قال أحمد شوقي في رثاء محمد فريد:

تطلع الشمس حيث تطلع صبحا	وتنحني لمنجل حصاد
تلك حمراء في السماء وهذا	أعوج النصل من مراس الجلاد

فإنك لا تستطيع أن تقرر صدق القول عن شكل القمر داخل القصيدة بمقارنته بالقمر ـ كما فعل العقاد ـ في طرف السماء، فإذا رأيت في القمر

الفعلي ما يشبه المنجل الحصاد أو سيف الجلاد حكمت بأن القول الشعري صادق، أما إذا لم ترَ شيئا من هذا، وكانت وفاة محمد فريد قد وقعت في نهاية الشهر، حكمت، تماما كما حكم العقاد، على القول الشعري بأنه كاذب. إن صدق القول الشعري وكذبه داخل القول الشعري نفسه وليس خارجه. وسوف يؤكد عبدالقاهر الجرجاني المعنى نفسه فيما بعد حينما يقول إن الصدق والكذب لا يرتبطان بالمقول فيه، فليست العبرة إذا كان الممدوح يستحق ذلك المديح أو لا يستحقه، وإنما العبرة «بما يركبه الشاعر إلى غرضه من موافقة للعقل في مقاييسه، أو احتيال على خداعه وتضليله». وهذا ما لم يدركه العقاد حينما حكم على صورة القمر عند شوقي بالكذب.

على هذه الأسس يجيء تعريف ابن سينا للتخييل والمخيل. والتعريف يميل إلى الإطالة بشكل واضح ولا نملك اختزاله بسبب أهميته الجوهرية في تكوين الكثير من فكر البلاغيين العرب الذين جاؤوا من بعده، وأهمهم في ذلك السياق، هو حازم القرطاجني، وهو الذي يورد تعريف ابن سينا في منهاج البلغاء في كليته.

> «والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط لأمور أو تنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسيا غير فكري سواء كان القول مصدقا به أو غير مصدق به، فإن كونه مصدقا به غير كونه مخيلا أو غير مخيل، فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه، فإن قيل مرة أخرى أو على هيئة أخرى انفعلت النفس عنه، طاعة للتخيل لا للتصديق... لكن الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق... وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه، ولا طراية له. والصدق المجهول غير ملتفت إليه. والقول الصادق إذا حرف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس فربما أفاد التصديق والتخييل معا، وربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به» [١٣١].

إن مفاتيح موقف ابن سينا من الصدق والكذب، كما نقله عنه حازم، واضحة لا تحتاج إلا لمجرد تأكيدها. إن النفس تنفعل بالقول الشعري بصرف النظر عن كونه مصدقا به أو غير مصدق به بمقارنته بالواقع الخارجي، خارج التخييل. وفي ذلك قد تنفعل النفس، نفس المتلقي، لقول

كاذب ولا تنفعل لقول صادق، بل إنها قد تستكره ما يصدق به من القول وتنفر منه لأنه لا يحقق التعجيب أو الغرابة أو المباغتة، باعتباره شيئا مألوفا ومفروغا منه. المبدأ العام الذي يحكم كل جزئيات هذا التعريف، كما يرى ابن سينا، هو «أن الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق»، وأن النفس البشرية تنفعل «طاعة للتخييل لا للتصديق».

وقبل الوصول إلى محطتنا الأخيرة وأهمها جميعا في سياق الصدق والكذب لنا وقفة أخيرة عند محطة عبدالقاهر الجرجاني في محاولة لتحديد موقف البلاغي العربي الأشهر من القضية نفسها. وموقف عبدالقاهر المبدئي لا يختلف في جوهره عن موقف ابن سينا من قبله وحازم من بعده. بل إنه يفرد مساحة لا بأس بها من الجزء المبكر من دلائل الإعجاز للدفاع عن الشعر ضد اتهامات معاصريه له وأبرزها: أولا، «أن يكون رفضه له وذمه إياه من أجل ما يجده فيه من هزل وسخف، وهجاء وسب وكذب باطل على الجملة»، ثانيا، «أن يذمه لأنه موزون مقفى ويرى هذا بمجرده عيبا يقتضي الزهد فيه والتنزه عنه»[١٣٢]. والإشارة هنا إلى أن الوزن والقافية يقربان الشعر من الموسيقى والغناء اللذين كان البعض يعتبرهما حراما. فيما يخص التهمة الأولى، وهي لا تختلف عن تهمة مماثلة ضد الشعر ساقها أفلاطون في الجمهورية، فإن الجرجاني يرى أن الهزل والسخف والكذب والباطل ليست صفات مقصورة على الشعر، فهي موجودة في النثر كما هي موجودة في الشعر مع فارق جوهري، «فمنثور كلام الناس على كل حال أكثر من منظومه»، خاصة أن الشعراء «في كل عصر وزمان معدودون». ومن ثم، إذا كان لابد من الذم، «فينبغي أن يذم الكلام كله»[١٣٣]. أما من حيث رفض الشعر بسبب اقترابه من الغناء فإن عبدالقاهر يرى أن وظيفة الشعر أسمى كثيرا من وظيفة الغناء، ونحن، كما يقول الجرجاني، لا نهتم بالشعر من أجل «غنائيته»، بل من أجل «اللفظ الجزل، والقول الفصل، والمنطق الحسن، والكلام البين، وإلى حسن التمثيل والاستعارة، وإلى التلويح والإشارة، وإلى صنعة تعمد إلى المعنى الخسيس فتشرفه، وإلى الضئيل فتفخمه، وإلى النازل فترفعه، وإلى الخامل فتنوه به، وإلى العاطل فتحليه، وإلى المشكل فتجليه»[١٣٤]. ويبلغ حماس عبدالقاهر للشعر ذروته حينما يربط بين القدرة على إدراك

الإعجاز البياني للقرآن، وهو نقطة انطلاق دلائل الاعجاز، و القدرة على تذوق الشعر:

«وذاك: أنا إذا كنا نعلم أن الجهة التي منها قامت الحجة بالقرآن وظهرت، وبانت وبهرت، هي أن كان على حد من الفصاحة تقصر عنه قوى البشر، ومنتهيا إلى غاية لا يطمح إليها بالفكر، وكان محالا أن يعرف كونه كذلك إلا من عرف الشعر الذي هو ديوان العرب، وعنوان الأدب، والذي لا يشك أنه كان ميدان القوم إذا تجاروا في الفصاحة والبيان، وتنازعوا فيها قصب الرهان، ثم بحث عن العلل التي بها كان التباين في الفضل، وزاد بعض الشعر على بعض، كان الصاد عن ذلك صادا عن أن تعرف حجة الله تعالى» (١٣٥).

بعد هذا الدفاع المبدئي عن الشعر، ماذا يقول عبدالقاهر في قضية الصدق والكذب؟ ولم يكن موقف عبدالقاهر الجرجاني من هذه القضية المحورية أقل وضوحا وتحديدا وحسما من موقف قدامة بن جعفر أو القاضي عبد الجبار أو ابن سينا ثم حازم القرطاجني، وبمزيج غير محسوس من مغازلة المنطق الأرسطي ومعابثته وتأثر لا يخفى على القارئ المدرب بنظرية المحاكاة أو التخييل، ثم بكثير من نظريته في النظم التي تكتسب الألفاظ بمقتضاها معانيها داخل البنية اللغوية وليس خارجها أو في ذاتها، يرفض عبدالقاهر ربط عجلة الشعر بعجلة التصديق والتكذيب على أساس البينة التي تردنا بالضرورة إلى صدق القول فيمن يقال فيه أو كذبه، أو «الرجوع إلى حال المذكور واختباره فيما وصف به، والكشف عن قدره وخسته، ورفعته أو ضعته»، دعونا نحدد مكونات هذا المزيج الذي يركبه عبدالقاهر بقدرته الخاصة:

«وعلى هذا موضوع الشعر والخطابة أن يجعلوا اجتماع الشيئين في وصف علة الحكم يريدونه وإن لم يكن في المعقول، ومقتضيات العقول، ولا يؤخذ الشاعر بأن يصحح كونه ما جعله أصلا وعلة كما ادعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية، وأن يأتي على ما صيره قاعدة وأساسا ببينة عقلية، بل تسلم مقدمته التي اعتمدها بينة... وكذلك قول البحتري:

كلفتمونا حدود منطقكم   في الشعر يكفي عن صدقه كذبه

أراد كلفتمونا أن نجري مقاييس الشعر على حدود المنطق،

ونأخذ نفوسنا فيه بالقول المحقق، حتى لا ندعي إلا ما يقوم عليه من العقل برهان قاطع... (مع أن الشعر يكفي فيه التخييل، والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل) ولا شك أنه إلى هذا النحو قصد، وإياه عمد، إذ يبعد أن يريد بالكذب، إعطاء الممدوح حظا من الفضل والسؤدد ليس له، ويبلغه بالصفة حظا من التعظيم يجاوز به من الإكثار محله، **لأن هذا الكذب لا يبين بالحجج المنطقية، والقوانين العقلية، وإنما يكذب فيه القائل بالرجوع إلى حال المذكور واختباره فيما وصف به.**(١٣٦) [التأكيد من عندي]

وعلى الرغم من التشوش الواضح الذي نتج عن مزج عبدالقاهر لهذه العناصر المتباينة من منطق وتخييل ونظم في سياق واحد وفشله في تحديد مناطق الالتقاء أو الاتفاق بينها، إلا أننا نستطيع، ببعض الجهد، أن نضع أيدينا على المفاتيح الأساسية لموقفه من قضية الصدق والكذب. فعبدالقاهر يرى أننا يجب ألا نأخذ على الشاعر تعامله مع أمور أو قضايا تبرم أو تنقض، أي تحتمل الصدق والكذب، إذا إن ما يعتد به هو الصدق أو الكذب داخل التخييل أو النسق أو النظم الشعري، ومحاولة إثبات صدق أو كذب ما ورد فيه القول الشعري خارج نطاق الحجج العقلية المنطقية. أما سياق النظم فيعني عدم الرجوع إلى ما يرد القول الشعري فيه خارج التخييل، أي العودة إلى الواقع المادي الخارجي واختبار صحة القول أو كذبه على أساسه. والواقع أن عبدالقاهر الجرجاني في سطور تالية يقدم تعريفا أكثر دقة وأقل تشوشا ليؤكد أن مفهوم الكذب لا يعني المقارنة بين واقع من جاء القول فيه وصورته داخل التخييل الشعري، وبهذا يمكن للكذب التخييلي أن يكون صدقا. هكذا يفسر عبدالقاهر الجرجاني القول المعرف: «خير أو أصدق الشعر أكذبه»: «فهذا مراده لأن الشعر لا يكتسب من حيث هو شعر فضلا ونقصا وانحطاطا وارتفاعا بأن ينحل الوضيع من الرفعة ما هو منه عار أو يصف الشريف بنقص وعار، فكم جواد بخله الشعر وبخيل سخاه، وشجاع وسمه بالجبن وجبان ساوى به الليث... وغبي قضى له بالفهم... ثم لم يعتبر في الشعر نفسه حيث تنتقد دنانيره، وتنشر ديابيجه، ويفتق مسكه فيضوع أريجه»(١٣٧).

ونصل إلى محطتنا الأخيرة في رحلة الصدق والكذب لنتوقف عند حازم القرطاجني. وقد سبق أن أشرنا إلى الظرف التاريخي الذي عاشه حازم، فقد

عايش فترة ما قبل السقوط بالنسبة للحضارة العربية بعد أن تآكلت الدولة الإسلامية من الداخل وتكالب عليها الأعداء من الخارج. أما الثقافة العربية فلم تكن، وسط التشرذم والتشيع، أفضل حالا. ولهذا كان هم حازم هو محاولة إعادة النظام إلى عالم مضطرب اشتد فيه الهجوم على الشعر بدعوى اللاأخلاقية. هذا الظرف التاريخي، حضاريا وثقافيا، يفسر بعض جوانب التناقض التي نرصدها في نظرية البيان عند القرطاجني، والتي تعتبر بحق تتويجا لنشاط محموم للعقل العربي في شتى مناحي البلاغة وعلومها. وبعيدا عن هذه التناقضات فإن ما قدمه القرطاجني يمثل مدرسة نقدية، لغوية وجمالية، قاربت الاكتمال إن لم تكن مكتملة النضج. أبرز هذه التناقضات هو الحذر الواضح في حديث حازم عن الشعر والأخلاق، وهو حذر يتخلى عنه بشكل واضح حينما يتحدث عن الربط بين الشعر كنشاط إبداعي تخييلي والغايات الخارجية. وفي هذا، كان حازم القرطاجني أول بلاغي عربي يولي كل ذلك الاهتمام للعلاقة بين الجمال والقبح داخل العمل المخيَّل والجمال والقبح في الواقع الخارجي، خارج القصيدة. وليس من قبيل المبالغة أن نقول إن حازم القرطاجني قد قدم في منهاج البلغاء نظرية جمالية سبق بها كل من بوازنكيه وكروتشه اللذين ارتبط علم الجمال الحديث باسميهما بعد اكتمال انتقاله من الفلسفة إلى النقد الأدبي.

إن موقف حازم من الصدق والكذب فيما يختص بالغايات الأخلاقية للأدب ربما يكون هو الحل الوسط الذي نبحث عنه وسط اضطرابات عالمنا المعاصر، في القرن الخامس عشر الهجري، موقف لا يطالب بتحويل العمل بالضرورة إلى موعظة أخلاقية أو دينية، ولا ينظر إليه باعتباره كذلك، لكنه موقف يقوم على رسم خطوط حمراء يطالب الإبداع بعدم تجاوزها أو تخطيها. وهذا ما دفع ناقدا مثل جابر عصفور إلى تفسير وظيفة الشعر كما يحددها حازم باعتبارها تأسيسا لشرعية الحل أو الموقف الوسط. ولا نقول هنا إن عصفورا حمّل نص/نصوص القرطاجني أكثر مما تحتمل، لان تفسيره لتلك النصوص محاولة منطقية، ومعقولة لتحديد معالم الحل الوسط الذي نبحث عنه جميعا. يفتتح جابر عصفور فصله الثالث «الأساس الأخلاقي لمهمة الشعر» من كتابه الجاد مفهوم الشعر بتعريف القرطاجني لوظيفة الشعر: «الأقاويل الشعرية... القصد بها استجلاب المنافع واستدفاع المضار، ببسطها

النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عما يراد، بما يخيل لها فيه من خير أو شر»[١٣٨]. ولاشك أن تعريف حازم لوظيفة الشعر هنا يحمل آثارا واضحة من تعريفات أرسطو وابن سينا والجرجاني وبلاغيين عرب آخرين، حتى فيما يتعلق بالحديث عن المنافع والمضار، وهو بذلك، وفي جوهره ليس جديدا. لكن الإضافة الجديدة في تعريف حازم هي الربط بين «المنافع والمضار» وبين قيمتي «الخير والشر»، وفي هذا يكمن أساس الحل الوسط الذي يقدمه حازم القرطاجني، فهو، من ناحية، يربط، بما لا يقبل الشك، بين الشعر والقيم الأخلاقية. لكن ذلك الربط، من ناحية أخرى، من العمومية التي تضمن عدم تحول القصيدة إلى موعظة أخلاقية أو دينية أو تقويمها باعتبارها كذلك. وتجدر الإشارة هنا إلى أن «الخير والشر» في تعريف حازم لا يختلفان عن «الفضيلة والرذيلة» في مفهوم أرسطو في عموميتها ومرونتهما الكاملة. هذه هي الحقائق الأساسية التي وضع جابر عصفور يده عليها ليزيد معالم الحل الوسط عند حازم إيضاحا. يتوقف عصفور أولا عند النافع والضار في تعريف حازم: «والنافع في الفن لابد أن يكون نافعا في الحياة، لأنه لا يمكن أن يتعارض النافع في الفن مع النافع في الحياة، ما دامت غاية الفن تعين على تحقيق غاية الحياة... النافع في الحياة شبيه بالنافع في الفن، كلاهما أشبه بوجهي العملة لشيء واحد متصل بغاية الإنسان وسعيه وراء الكمال»[١٣٩]. ثم يتحول عصفور من النافع والضار إلى الخير والشر مضيفا قيمة أخرى هي الجمال، مؤسسا نقلته على أنه «مادام الشعر نشاطا إنسانيا يرتبط بسعي البشر إلى الكمال، فإنه لا يمكن إلا أن يكون أحد الأنشطة الإنسانية الراقية:

> «وبذلك تصبح القيمة الأخلاقية مصاحبة للقيمة الجمالية وغير مفارقة لها. إن الجميل خير بالضرورة، والأفعال الجميلة قرينة الفضائل، والأجمل هو الوجه الآخر للأنفع، طالما ارتبطا بالكيفية التي تعين الكائن الإنساني على الوصول إلى الكمال. ومن المنطقي - والأمر كذلك - أن يشد الشعر إلى إطار من القيم الخلقية، قائم بالضرورة خارج مجال الفن، وأن تحدد مهمة الشعر في ضوء مخطط أخلاقي يمثل إطار القيم المسلم بقيمتها. ويبدأ هذا الإطار بالثنائية التي تفصل بين النفس والبدن، وترفع من شأن

الأولى على حساب الثاني، مستندة في ذلك إلى تراث يمكن التوفيق بين ما فيه من حكمة وشريعة»(١٤٠) [التأكيد من عندي].

وهكذا يحقق عصفور النقلة التي قصد إليها حازم من النفع إلى الخير ومن الضر إلى الشر، ثم يخلص، وفي حماس واضح نشك أنه كله حماس حازم، إلى المقولة التوفيقية reconciliatory التي توصل إليها حازم ردا على الهجوم العنيف على الشعر في عصره: عصر بداية الانحلال، وهي المقولة التي يعتبرها البعض اليوم الموقف الوسط، وإن كانت ثقيلة الوطأ، سواء كانت من صياغة حازم القرطاجني أو جابر عصفور: «ومن المنطقي... **أن يشد الشعر إلى إطار من القيم الخلقية، قائم بالضرورة خارج مجال الفن، وأن تحدد مهمة الشعر في ضوء مخطط أخلاقي يمثل إطار القيم المسلم بقيمتها**». وقد قلنا إن المقولة شديدة الوطأ، وعزاؤنا هنا أن حازم القرطاجني، وجابر عصفور، سيخففان من ثقل ذلك الوطأ حينما يتحولان إلى الحديث عن الجمال في الفن والواقع. وذلك مدخلنا الأساسي لنظرية الأدب عند حازم القرطاجني.

إن مفهوم حازم القرطاجني عن طبيعة الشعر وآرائه عن الجمال والقبح في الفن والواقع تمثل مجتمعة جوهر نظريته الأدبية التي وصلت بتلك النظرية، عبر بضعة قرون هي عمر البلاغة العربية في عصرها الذهبي، إلى درجة من النضج تضعها في مصاف أي نظرية حديثة أو حداثية غربية انبهرنا بها جميعا في القرن العشرين. ويجب علينا، ونحن نتحدث بكل الثقة التي تقرب من المباهاة والتفاخر، أن ننظر إلى ما قام به حازم من ربط ثقيل بين الفن والغايات الأخلاقية باعتباره ضرورة توازن فرضها الظرف التاريخي. ثم إن مفهومه عن الشعر، ونظريته الجمالية، يخففان من ثقل القيد الأخلاقي من ناحية، ولا يبطلانه من ناحية ثانية. وأنا شخصيا مع التخفيف لا الإبطال، إذ إن ربطا ما، ربطا قد لا يتعدى رسم خطوط حمراء لا يتجاوزها الكاتب، قد يكون هو جوهر الحل الوسط، دون أن نحول هذه الخطوط إلى قيود ثقيلة، ودون أن نحولها أيضا إلى معايير حكم قيمي يثاب المبدع أو يعاقب على أساسها. يجب ألا تتحول تلك الخطوط التحذيرية إلى معايير للمصادرة والنبذ والسجن، لأننا بذلك نطالب الشعر بأن يكون شيئا آخر غير الشعر، ثم نحاسبه على ذلك الأساس. وعلينا أن نتذكر مقولة إمام جليل كان رائدا في الكثير من

إسهامات البلاغة العربية وهو عبدالقاهر الجرجاني، انتهى في دفاعه المبكر عن الشعر في دلائل الإعجاز ضد اتهامات «الهزل والسخف والكذب والباطل» إلى تقديم نصيحة، نقدمها بدورنا للقارئ المعاصر:

«ثم إنك لو لم ترو من هذا الضرب شيئا قط ولم تحفظ إلا الجد المحض، وإلا مالا معاب عليك في روايته وفي المحاضرة به وفي نسخه وتدوينه لكان في ذلك غنى ومندوحة، ولوجدت طلبتك ونلت مرادك، وحصل لك ما نحن ندعوك إليه في علم الفصاحة، **فاختر لنفسك ودع ما تكره إلى ما تحب**[١٤١]» [التأكيد من عندي].

وربما يكون مبدأ اختيار القارئ لما يقرأ أحد أبرز العلامات في المنطقة الوسط بديلا عن النبذ والطرد والمصادرة. وإذا كان أحد البلغاء المسلمين، الذي كرس جزءا غير يسير من حياته لدراسة دلائل الإعجاز القرآني، وجد عنده القدرة على التسليم بحرية المبدع، وهي حرية لا يحد من ممارستها إلا اختيار القارئ، إذا كان هذا البلاغي المسلم قد حقق ذلك في القرن الخامس الهجري، فكيف يعجز بعضنا اليوم، بعد عشرة قرون كاملة، عن تقبل المبدأ نفسه؟!

فلنعد إلى مفهوم حازم عن الشعر، من منظور التصديق والتكذيب. في الفصل الذي يخصصه حازم من منهاج البلغاء للتعريف بماهية الشعر وحقيقته يكتب القرطاجني:

«فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيئته، وقويت شهرته أو صدقه **أو خفي كذبه، وقامت غرابته. وإن كان قد يعد حذقا للشاعر اقتداره على ترويج الكذب وتمويهه على النفس، وإعجالها إلى التأثر له قبل إعمالها الروية فيما هو عليه. فهذا يرجع إلى الشاعر وشدة تخييله في إيقاع الدُلسة للنفس في الكلام. فأما أن يكون ذلك بشيء يرجع إلى ذات الكلام فلا**[١٤٢]» [التأكيد من عندي].

لقد وصلنا مع حازم، إذن، بمثل النص السابق ونصوص أخرى كثيرة في منهاج البلغاء، إلى ذروة قضية الصدق والكذب. وعند هذه النقطة عند الذروة تلتقي كل المؤثرات التي أثرت في نظرة حازم إلى الشعر والأدب. أفضل الشعر، كما يقول حازم، هو ما يؤثر في النفس دون إعمال للروية، وهو ما قاله نفسه ابن سينا في تعريفه. ومن نافلة القول الإشارة هنا إلى أن حازما اعتمد

بصفة أساسية على ابن سينا، سواء في ذلك ما قاله ابن سينا نفسه في شروحه وتعليقاته على مقاولات ارسطو، أو ما نقله ابن سينا عن أرسطو. وهكذا ننتقل إلى التأثير الثاني، والذي اعتمد في مرة أخرى على ابن سينا، وهو تأثير أرسطو. أما التأثير الثالث فهو بالقطع تأثير البلاغة العربية، وخاصة بلاغة قدامة وعبدالقاهر حول وظيفة الشعر وقضية الصدق والكذب. وموقف حازم هنا لا يحتاج لكثير إيضاح. فبرغم تأكيده على أن أفضل الشعر هو ما قويت شهرته أو صدقه»، إلا أنه يستطرد ليضيف: «أو خفي كذبه» بل إنه يربط حذق الشاعر «باقتداره على ترويج الكذب وتمويهه على النفس»، ويضيف أيضا أن قوة تأثير الشعر في النفوس ترتبط، ليس فقط «بشدة التخييل» بل بإيقاع الدلسة في النفوس وخداعها. وهكذا يخلص إلى النتيجة العامة وهي أن الكلام الشعري لا يكون صادقا أو كاذبا لذاته، وهي عودة بألفاظ مختلفة، إلى النظم بمفهوم الجرجاني. ولهذا يستطرد القرطاجني بعد ذلك بصفحات قليلة لإيضاح جانبين في تعريفه السابق: أولا، إن حديثه عن الكذب وترويجه والخداع والدلسة يجب ألا يفسر باعتباره دعوة إلى ممارسة الكذب في الشعر، كأن الكذب سبب التخييل، وهذا تفسير يتنافى بالقطع وبشكل مبدئي، مع موقفه الأخلاقي العام؛ ثانيا، إن مقولته الأخيرة تتحدث عن النظم والتأليف والنظام:

> «وإنما احتجت إلى إثبات وقوع الأقاويل الصادقة في الشعر لأرفع الشبهة الداخلة في ذلك على قوم، حيث ظنوا أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة، وهذا قول فاسد... لأن الاعتبار إنما هو التخييل في أي مادة اتفق، لا يشترط في ذلك صدق أو كذب، بل أيهما ائتلفت الأقاويل المخيلة منه فبالعرض، لأن صنعة الشاعر هي جودة التأليف وحسن المحاكاة وموضوعهما الألفاظ وما تدل عليه. فالصدق والكذب والشهرة والظن أشياء راجعة إلى المفهومات التي هي شطر الموضوع. فنسبتها إلى المدلولات التي هي المعاني كنسبة العمومية والحوشية والحال الوسطى بينهما إلى الأدلة التي هي الألفاظ»(١٤٣).

لم يكن حديث حازم القرطاجني في الإحالة الأولى إذن، دعوة إلى تأسيس التخييل الشعري على الكذب. أما المقولة الثانية، «فأما أن يكون ذلك بشيء

يرجع إلى ذات الكلام فلا» والتي كانت تحتمل سوء التفسير، فقد فسرها حازم بإرجاع كلماته إلى مبدأي التخييل والنظم. الجملة الأولى كان تحتمل سوء التفسير التالي: إن الصدق والكذب أمران لا يرجعان إلى القصيدة. وهذا تفسير أو سوء تفسير واضح خطؤه وفساده، خاصة إذا فسرناه بمعنى: «إن القصيدة في ذاتها أو الحقيقة الشعرية في ذاتها، ليست صادقة أو كاذبة»، مما يعني منطقيا إن صدقها أو كذبها تحددهما الأشياء والحقائق الخارجية. بهذا المعنى غير الصحيح نكون قد نسفنا أحد الأركان الأساسية التي قامت عليها البلاغة العربية منذ القرن الرابع على الأقل؛ بما في ذلك بلاغة حازم نفسه! وهكذا يردنا القرطاجني إلى الثنائية المبدئية، ثنائية اللفظ والمعنى والتي اتفق البيانيون، باستثناء اللفظيين، على أن اللفظ في نفسه «لا يعني»، إنه يعني فقط داخل النسق أو النظم. النسق، الائتلاف اللغوي، كما يقول حازم هو الذي يحدد صدق الحقيقة الشعرية أو كذبها، ولا يترك القرطاجني مجالا للشك في أي معنى يقصد: «إن الأقاويل الشعرية يحسن موقعها من النفوس من حيث تختار مواد اللفظة وتنتقى أفضلها وتركب تركيب المتلائم المتشاكل وتستقصى بأجزاء العبارات الدالة على أجزاء المعاني المحتاج إليها على أن تكون حسنة إعراب الجملة والتفاصيل عن جملة المعنى وتراكيبه»[١٤٤].

في ختام هذا الاستعراض السريع لموقف البلاغيين العرب من قضية الصدق والكذب والعلاقة بين الأدب والغايات العملية والأخلاقية لا يسعنا إلا أن نلخص الموقف جملة كما لخصه ابن وهب، فالشاعر يراد منه حسن الكلام بينما يراد الصدق من الأنبياء.

في الحديث عن جماليات حازم القرطاجني يجب التنويه إلى موقف البلاغة عامة من الجمال والقبح في الشعر والواقع، لأن الموقف الجمالي الذي طوره حازم تخطى به سابقيه من البلاغيين العرب، واستبق به علماء وفلاسفة الجمال بشكل يستحق الإعجاب. هذا الموقف لا ينفصل عن الموقف العام للبلاغة العربية التي عدلت من مفهوم أرسطو عن محاكاة الجمال والقبح. وقد أشرنا من قبل إلى المبدأ الجمالي الذي يحكم علاقة المحاكي بما يحاكي به، فالشعر الدرامي، في نظر أرسطو، يصور الأشخاص والأفعال better than they really are، أفضل مما هم عليه في الواقع: أي أشجع

وأنبل أو أجمل مما هم عليه في الواقع (التراجيديا)؛ ويصورهم worse than they really are أي أخس أو أجبن أو أقبح مما هم عليه في الواقع (الكوميديا). ورغم أن ذلك أحد مداخل تفسير المحاكاة الأرسطية باعتبارها إبداعا لا مجرد نقل حرفي أو سلبي للواقع، إلا أن ذلك المبدأ الاستيطيقي لا يُوجِد الجمال في الفن حيث لا يوجد في المادة الهيولي، ولا يوجد القبح حيث لا يوجد. فالشجاع والنبيل والجميل شجاع ونبيل وجميل أيضا في الفن، وإن كان بدرجة أكبر يقوم على مبادئ الاختيار والاستبعاد Selection and elimination والمبالغة التي يمارسها الشاعر المبدع في تعامله مع مادته. والشيء نفسه يقال عن الخسة والجبن والقبح في الكوميديا.

أما التعديل أو التكييف العربي المبكر للمبدأ نفسه، وقد توقفنا عند نماذج مطولة له في مرحلة سابقة، فقد أسس لاتجاه جمالي محوري داخل البيان العربي، وهو اتجاه فرضته طبيعة الشعر العربي وأغراضه، خاصة شعري المديح والهجاء، وهما غرضان انفرد بهما الشعر العربي واعتبرهما البعض النسخة العربية للتراجيديا والكوميديا اليونانيتين، من ناحية، وأسقطهما البعض، من ناحية أخرى، على الكوميديا والتراجيديا اليونانيتين باعتبارهما المقابل اليوناني للمديح والهجاء في الشعر العربي، من ناحية ثانية. المهم أن هذا التكييف فرضته طبيعة المديح والهجاء في الشعر العربي اللذين لم يتوقفا عند مدح الخليفة أو الوالي بالمبالغة في صفاته الحميدة طمعا في عطائه، أو الاكتفاء بهجاء مثالبه ونقائصه عندما يشح عطاؤه. لقد اعتمد المديح والهجاء على إيجاد الجمال حيث لا يوجد، والقبح حيث لا يوجد. هل كان كافور الأخشيدي، مثلا، بالخسة نفسها والنذالة التي صوره بهما المتنبي في بيته المشهور:

لا تشترِ العبد، إلا والعصا معه إن العبيد لأنجاس مناكيد؟

ربما لو رجعنا إلى تفاصيل حياته لوجدناه إنسانا يتسم بالشهامة والكرم والسخاء، وكل نقائصه أنه لم يحقق طموحات المتنبي السياسية! وهل كان ممدوح «ابن الرومي» في بيته:

هو الرجل المشروك في جل ماله ولكنه بالمجد والحمد مفرد

حقيقة بهذا الكرم وهذا المجد والسؤدد؟ هل كان حقيقة كريما، مجرد كريم؟ ربما لم يكن يمتلك من الكرم والمجد شيئا! لقد فرضت أغراض الشعر

العربي، إذن، خاصة في المديح والهجاء، تكييفا للمبدأ الجمالي المستتر والواهن عند أرسطو. لكننا بذلك نعطي لأرسطو أكثر من حقه. فالشاعر العربي مارس الكتابة في المديح والهجاء قبل أن يسمع عربي واحد باسم المفكر اليوناني. ولهذا نعدل مقولتنا هنا على أساس أنها مقارنة بين إنجاز أرسطو وإنجاز البلاغة العربية.

وهكذا استنت البلاغة العربية لنفسها، قبل أرسطو وبعيدا عن تأثيره، وبعد أن كانت الممارسة الشعرية قد سبقتها إلى ذلك، المبدأ الجمالي القديم/الحديث الذي يقوم على التخييل فيوجد الجمال حيث لا يوجد ويوجد القبح حيث لا يوجد، بل إنه يجعل الجميل قبيحا والقبيح جميلا. من هنا كتب عبدالقاهر الجرجاني:

> «كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور، ويشكله من البدع، ويوقعه في النفوس من المعاني يتوهم بها الجامد الصامت، في صورة الحي الناطق، والموات الأخرس، في قضية الفصيح المعرب، والمبين المميز، والمعدوم المفقود في حكم المشاهد... حتى يكسب الدني رفعة، والغامض القدر نباهة.
>
> وعلى العكس يغض من شرف الشريف، ويطأ من قدر ذي العزة المنيف، ويظلم الفضل ويتهضمه، ويخدش وجه الجمال ويتخونه [ينتقص منه]، ويعطي الشبهة سلطان الحجة ويرد الحجة إلى صيغة الشبهة، ويصنع من المادة الخسيسة بدعا يغلو في القيمة ويعلو»(١٤٥).

ذلك هو التكييف العربي، أو التأسيس العربي الواضح لأسس علم الجمال الأدبي، وحينما يتحدث عبدالقاهر عن الانقلابات التي يحدثها التخييل في مادة الشعر والتي يتحول بها الدنيء إلى رفيع، والشريف إلى خسيس، فإنه بالقطع يعني أيضا تحول الجميل إلى قبيح والقبيح إلى جميل. وهو يقول ذلك صراحة في: «يخدش وجه الجمال ويتخونه». وهذا أيضا ما يقوله حازم القرطاجني، حينما ينقل عن ابن سينا ويتفق معه بالطبع، مقارنة بين الوحوش المقززة الكريهة في الواقع وصورها منقوشة أو مرسومة. فإن صور الحيوانات تثير في المتلقي إحساسا بالبهجة والفرح، الحيوانات نفسها التي ينفرون منها في سياقاتها الواقعية خارج الصورة، وهذا هو لب المبدأ الجمالي الذي

يلخصه حازم: «ومن التذاذ النفوس بالتخيل أن الصور القبيحة المستبشعة عندما تكون صورها المنقوشة والمخطوطة والمنحوتة لذيذة إذا بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هي أمثلة له، فيكون موقعها من النفوس مستلذا، لا لأنها حسنة في أنفسها بل إنها حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها به»[١٤٦]. ربما نستطيع في مناسبة أو مؤلَّف آخر أن نتوقف بالتفصيل عند سبق حازم القرطاجني لأساطين علم الجمال مثل بوزانكيه وكروتشه. لكن يكفينا هنا إبراز دلالة ما يقوله البلاغي العربي القديم وأهمية المبدأ الذي يرسخه بصفة نهائية وهو تحول القبيح في الواقع إلى جميل في الفن، بل إنه يرسخ مبدأ سوف يعود إليه كروتشه فيما بعد وهو أن مكمن الجمال، في حالة تصوير مادة قبيحة، قد يعتمد بالدرجة الأولى على محاكاة القبح ذاته، أي أن جمال الصورة في هذه الحالة يعتمد على قبحها.

د - الركن الرابع: السرقات الأدبية / التناص

لم ينشغل أصحاب البلاغة والبيان العرب منذ بداية القرن الثالث على الأقل حتى نهاية القرن الخامس بقضية قدر انشغالهم بقضية السرقات الشعرية. ويؤكد كم المؤلفات التي وصلتنا، ناهيك عن تلك التي لم تصلنا، على الرغم من ثبوت تأليفها، أنه لا يكاد يوجد بلاغي عربي معروف لم ينشغل، بدرجة أو بأخرى، بقضية السرقات بين الشعراء: سرقات المحدثين من القدامى، وسرقات المعاصرين بعضهم من بعض. وبرغم أننا نتوقف في أحيان كثيرة عند ما يبدو في بعض الأحيان أمورا تافهة، كأن البلاغيين العرب لم يجدوا ما يشغلهم من أمور الأدب وشؤون البلاغة شيئا أهم من سرقات أبي تماما، أو تداعيات الأفكار بين هذا الشاعر وذلك. فإن الحقيقة، أن قضية السرقات، بكل ذلك الثراء والتشعب، والتوقف عند تفاصيل بالغة الدقة، كان لها من الإيجابيات أكثر من السلبيات، هذا إذا كانت لها سلبيات تذكر. إن الجدل الذي انشغل به البلاغيون العرب مبكرا حول سرقة المعاني وتداعيها، واقتباس الصور أو تقاربها كان البداية الحقيقية للنقد التطبيقي القائم على قراءة لصيقة للنص close reading. وأهمية ذلك تاريخيا أن الحديث في أمور السرقات الشعرية في تلك المرحلة المبكرة، وقبل أي تأثر حقيقي بالنظريات والأفكار الوافدة، سواء في علم المنطق أو نظرية المحاكاة، أصَّل

الممارسات التطبيقية تأصيلا كاملا في الفكر العربي وثقافته. ثم إن ذلك الجدل التطبيقي هو الذي فتح الباب أمام التنظير البلاغي والنقدي فيما بعد، مما يعني أن الانتقال من مرحلة التطبيق إلى التنظير ـ لاحظ الترتيب الذي يسبق فيه التطبيق التنظير ـ كان محتما حدوثه، سواء تم نقل أفكار أرسطو إلى العربية أو لا. وهذا، كما يذكر القارئ ولابد، هو موقفنا المبدئي في الدراسة الحالية. وحيث إن المحورين الأساسيين للجدل حول السرقات الشعرية هما المعاني والألفاظ، أو المادة والصورة، **فقد كان من الطبيعي أن يتحول البلاغي العربي، في خطوة ثانية من القراءة اللصيقة للنص وتحليله على أساس هذين المحورين، إلى تقنين العلاقة بين ما يفترض أنه مسروق وما هو مسروق منه، أي إلى التنظير النقدي الكامل الذي دفع البياني العربي في اتجاه ضبط العلاقة بين المعنى واللفظ، أو المادة والصورة. وقد كانت تلك هي البداية الحقيقية، وليس أي شيء آخر، للنظرية الأدبية العربية**. وقد سبقنا إلى هذا الرأي، بالطبع، أساتذة كبار. يكتب محمد زكي العشماوي في قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث:

> «ولعلنا لا نغلو في القول إذا قلنا بأن ميدان السرقات كان يمثل في تلك الحقبة لب الدراسة النقدية، فقد كانت السرقات الشعرية هي الباب الذي تنفذ منه أغلب القضايا المتصلة بالنقد. هذا إلى أن السرقات قد مهدت بطبيعتها إلى النقد التحليلي وإلى الموازنة والمقارنة بين الشعراء. فقد كان من الطبيعي قبل أن يعرض الناقد السرقة أن يأخذ أولا في دراسة الأبيات عند كل من السارق والمسروق منه ثم دراسة أوجه الشبه بينهما.
>
> ومن هنا نشأت فكرة الموازنة بين الشعراء، ثم اتسع ميدانها لأكثر من موضوع السرقة، فأخذت تتطور عندما تناولت أكثر من جانب من جوانب الدراسة بين الشاعرين، كما حدث في كتاب الآمدي، عندما تعرض للأخطاء التي وقع فيها كل شاعر، وكانت هذه مجالا خصبا لتناول كثير من الشعر بالدراسة والتحليل»[١٤٧].

والمتابع لقضية السرقات الشعرية في البلاغة العربية لابد له أن يرصد التصاعد السريع ثم الهبوط السريع أيضا، لهذا الاهتمام، من ابن طباطبا، مرورا بالآمدي والعسكري وقدامة والقاضي الجرجاني، إلى عبد القاهر، أي

في الفترة من قرب نهاية القرن الثالث إلى قرب نهاية القرن الخامس. وبعد ذلك لا نكاد نسمع عن قضية السرقات، أو على الأقل لم تعد القضية بالأهمية التي كانت عليها في هذين القرنين، فلم تعد تحتل ما يقرب من ثلث أحد المؤلفات، كما في موازنة الآمدي، أو نصف آخر، كما في أسرار عبدالقاهر. فماذا حدث حتى يتراجع الاهتمام بالسرعة نفسها التي ظهر بها تقريبا؟ ونحن لا نستطيع هنا إلا الاعتماد على التخمين الذي تؤيده الشواهد. كان البلاغيون العرب، انتهاء بعبد القاهر الجرجاني، قد قتلوا الموضوع بحثا وجدلا، و وصلوا في نهاية الأمر إلى تقنين شبه محدد إلى ما يمكن اعتباره تأثرا وما يمكن اعتباره نقلا وسرقة. وهكذا لم يعد هناك مجال لإضافة الجديد حول القضية. أما أسباب ذلك الاهتمام فهي معروفة وبصورة تجعل الجدل حول السرقات وطبيعتها أمرا محتوما ولا مهرب منه. ويربط شكري عياد بين تصاعد الاهتمام بتلك القضية وطبيعة «الرواية» التي اعتمد عليها نقل الشعر وتداوله، من ناحية، والمعركة بين القدماء والمحدثين، من ناحية أخرى:

> «ونحن نرى في بحث السرقات الذي شغل ما شغل من عناية الآمدي والجرجاني ومعاصريهما تفرعا واضحا للتيار العربي النقدي القائم، المعني بالجزيئات المعجب بالقديم. وهذا لا ينفي افتراض تأثره بالمعركة بين القدماء والمحدثين، إذ نشط الآمدي والجرجاني وامثالهما من أنصار القديم إلى إحصاء سرقات أبي تمام على الخصوص حين ادعى هذا الشاعر لنفسه وادعى له أنصاره فضل السباق إلى اختراع المعاني وابتداع الأفكار»[١٤٨].

والواقع أن المعركة بين الجديد والقديم من ناحية، ثم ظهور قضية السرقات وتصاعد الجدل حولها بتلك الصورة الحادة من ناحية ثانية، وضع الشعراء والنقاد جميعا، في رأي مصطفى ناصف، في مأزق واضح أو مفارقة غريبة. ففي بداية المعركة بين الجديد والقديم، بين المحدثين والقدماء، أي حينما كانت كفة القديم راجحة بشكل لا شك فيه، وجد الشاعر المحدث نفسه في موقف لا يحسد عليه، فقد كان مطالبا «بأن يجاري القدماء في أوصافهم وتشبيهاتهم، لا يستحسن إلا ما استحسنوه ولا يذم إلا ما يذمونه، ولا يشبه إلا على طريقهم، ولا يستعير إلا على أساليبهم». معنى ذلك، ليس فقط توارد أفكار طبيعيا بين المحدث والقديم، ولكن تشابه حتمي في بعض آليات التصوير والكثير من

الصور الشعرية. وهنا يتدخل سلاح السرقات المشهر في وجه الجميع، «فإذا وافق الشاعر المحدث بعد ذلك شاعرا متقدما في معنى أو أسلوب فهو آخذ وهو مسبوق، وربما رمى بهذه اللفظة البشعة: لفظة مسروقة»[١٤٩]. وهذا، على وجه التحديد، ما أكده أبو الطيب المتنبي في رده في مناظرة، قد تكون وهمية، دافع فيها عن اتهامه بممارسة السرقات الشعرية:

> «رويدا، أما ما نعيته عليَّ من السرق، فما يدريك أني اعتمدته وكلام العرب آخذ بعضه برقاب بعض، وآخذ بعضه من بعض، والمعاني تختلف في الصدور، وتخطر للمتقدم تارة، وللمتأخر أخرى، والألفاظ مشتركة مباحة. وهذا أبو عمرو بن العلاء سئل عن الشاعرين يتفقان في اللفظ والمعنى مع تباين ما بينهما، وتقاذف المسافة بين بلادهما، فقال: تلك عقول رجال توافت على ألسنتها. وبعد فمن هذا الذي تعرى من الاتباع، وتفرد بالاختراع والابتداع، لا أعلم شاعرا جاهليا ولا إسلاميا إلا وقد احتذى واقتفى، واجتذب واجتلب»[١٥٠].

وتعيدنا كلمات المتنبي: «لا أعلم شاعرا جاهليا ولا إسلاميا إلا وقد احتذى واقتفى» إلى سؤال كان يجب أن نسأله منذ البداية وهو: لماذا الحديث عن السرقات في سياق الدراسة الحالية؟ وهل يقدم المرايا المقعرة حقيقة دراسة في السرقات الأدبية أو الشعرية؟ إننا بالفعل لا نهدف إلى تقديم دراسة في السرقات الشعرية لسببين: الأول، أن غيرنا من دارسي البلاغة العربية قد فعلوا ذلك باقتدار لا نظن أننا قادرون على الإضافة إليه، والثاني، أن دراسة السرقات الأدبية، كأشياء أخرى في الدراسة الحالية، ليست هدفا في حد ذاتها، لكنها مدخل آخر نؤسس عن طريقه لشرعية المدرسة الأدبية العربية. وفي هذا نقول إن السرقات الأدبية التي انشغل بها البلاغيون انشغالا كبيرا لمدة قرنين على الأقل هي البداية الحقيقية للمفهوم ما بعد الحداثي والمصطلح النقدي الباهر الذي استخدم للدلالة عليه وهو «التناص»، أو «البينصية» Intertextuality، ثم، وهذا سبب ثالث نضيفه، إن ما توصل إليه البلاغيون العرب، بعد قرنين كاملين من الجدل والجدل المضاد، من تعريف للسرقة الأدبية، ولما يمكن اعتباره سرقة وما لا يمكن اعتباره كذلك، والقواعد التي تحكم هذا وذاك، يعتبر تقنينا كاملا، وتنظيرا أدبيا يحكم عمليات التأثير

والتأثر ويحمي النص في نهاية الأمر، من فوضى «اجتياح حدود النص» التي جاء بها مفهوم التناص. وتلك بالقطع نقطة تحمد للنظرية الأدبية العربية. وعلى الرغم من أننا ناقشنا مفهوم التناص أو البينصية في تفصيل كافٍ في دراستنا السابقة، المرايا المحدبة، وهو تفصيل نحيل إليه القارئ إذا شاء ذلك. إلا أننا سنتوقف مرة أخرى، وبالضرورة، عند بعض الأفكار ما بعد الحداثية عن التناص بما يخدم هدف الدراسة الحالية. لكن ذلك بالطبع، يستدعي التوقف في بعض التفصيل الضروري عند قضية السرقات الشعرية قبل أن نبدأ المقارنة. وتتأكد أهمية الوقفتين، مع التناص والسرقات، في ضوء الانقسام الواضح في الرأي بين النقاد العرب المعاصرين حول ذلك الموضوع، فهناك من يرى أن التناص ليس هو ما عرفه العرب بالسرقات، وهناك من يرى أن السرقات في جوهرها تناص مبكر.

لقد تمحور الحديث عن السرقات الشعرية وشرط تحققها أو انتفائها حول محور المعاني والألفاظ، أو المادة والصورة. وكان ذلك أمرا طبيعيا تماما، وسوف يكتسب المحور نفسه، كما سنرى بعد قليل، الأهمية نفسها في مفهوم البينصية في المذاهب ما بعد الحداثية. هناك اتفاق واضح على أن السرقات لا تكون في المعاني في حد ذاتها لسببين: الأول، أن المعاني ليست ملكا خاصا بشاعر دون آخر، فهي موجودة أمام الجميع. وربما تجدر الإشارة هنا إلى مقولة الجاحظ بأن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي، وأن التداعي بين المعاني أو الاشتراك فيها كان أمرا طبيعيا ومتوقعا ولا نستطيع اعتباره سرقة. بل إن هذا التداعي أو الاشتراك كان أمرا محتوما ولا يمكن تجنبه في ظل الاعتقاد السائد آنذاك بأن السابقين، كما يرى ابن طباطبا، «غلبوا عليها». فضاق الطريق أمام المحدثين، ولم يعد باستطاعتهم التوصل إلى معانٍ لم يسبقهم إليها القدامى، ومن ثم لم يكن هناك بد من الأخذ والتقليد. أما السبب الثاني فيرجع إلى أن الشاعر الجديد، في الواقع، كان يوجه إلى ذلك في فترة مبكرة، فالنصيحة التي كان يقدمها له الجميع هي قراءة أشعار السابقين وتأملها وإطالة النظر إليها «لتعلق معانيها بفهمه وترسخ أصولها في قلبه». في ظل هذه التركيبة الخاصة، لا نستطيع أن نقول إن تداعي المعاني، أو الاشتراك فيها يعتبر سرقة. فهذا باب ما تعرى منه متقدم ولا متأخر حسب قول الآمدي، وإذا كنا سنعتبر تداعيات المعاني

والاشتراك فيها سرقات فإن معنى ذلك أن تلك التهمة ستلصق بالجميع دون استثناء. وهذا موقف يتفق عليه جمهرة البلاغيين العرب من ابن طباطبا إلى عبدالقاهر، فهم يرون أن الاشتراك في معنى من المعاني هو استفادة مقبولة. وقد حصر القاضي الجرجاني السرقات، رغم اعترافه المبدئي باستحالة الحصر الدقيق الجامع المانع، في الإغارة والغصب والاختلاس والإلمام والملاحظة، ثم المشترك بين الشعراء، وهو ما لا يجوز الادعاء فيه بالسرقة، والمبتذل الذي ليس أحد أولى به، وقد خلص القاضي إلى أن المعاني المشتركة لا تعتبر سرقة:

> «فمتى نظرت فرأيت أن تشبيه الحسن بالشمس والبدر، والجواد بالغيث والبحر، والبليد البطيء بالحجر والحمار، والشجاع الماضي بالسيف والنار، والصب المستهام بالمخبول في حيرته والسليم في سهره والسقيم في أنينه وتأمله، أمور متقررة في النفوس متصورة للعقول يشترك فيها الناطق والأبكم والفصيح والأعجم والشاعر والمفحم، حكمت بأن السرقة عنها منتفية والأخذ بالاتباع مستحيل ممتنع»(١٥١).

ويورد البلاغيون العرب النماذج تلو النماذج للاشتراك في المعاني التي لا يجوز الادعاء فيها بالسرقة، باعتبارها معاني«متقررة في النفوس متصورة للعقول يشترك فيها الناطق والأبكم والفصيح». يورد ابن طباطبا، مثلا قول دعبل:

أحبُّ الشيبَ لمّا قيل ضيفٌ ... كحبي للضيوفِ النازلينا

الذي يرى أنه أخذ معناه، أو اشترك فيه، من بيت الأحوص:

فبان مني شبابي بعد لذته ... كأنما كان ضيفا نازلا رحلا

ويظل المبدأ نفسه اتهام أبي هلال العسكري لابن الرومي بأنه سرق البيتين الآتيين:

يقتر عيسى على نفسه ... وليس بباقٍ ولا خالدِ

ولو يستطيع لتقتيره ... تنفس من منخرٍ واحدِ

من قول الجاحظ في البخل: «إن بعضهم قبر إحدى عينيه، وقال إن النظر بهما في زمان واحد من الإسراف»(١٥٢). ويدافع العشماوي عن ابن الرومي ويرفض اتهامه بالسرقة إعمالا للمبدأ البلاغي الذي استقر عليه رأي البلاغيين

العرب. فهو يرى أن ذلك الاتهام مجحف ومتعسف لأن قيمة بيتي ابن الرومي «لا ترتد إلى الفكرة التي استقاها أو استوحاها من الجاحظ بقدر ما ترجع إلى صياغة بيتيه على هذه الصورة التي لو قارناهما بعبارة الجاحظ لما وجدنا مجالا للمقارنة. فليس من شك في أن في بيتي [ابن الرومي] من عناصر الصياغة ما يحدد الفكرة ويلونها، بل يضيف إليها إضافات كثيرة، تمنحها القدرة على الإيحاء بموقف مختلف، بل تكسبها روحا مميزا جديدا»[١٥٢]. وموقف البلاغة العربية الصريح في هذا الأمر هو على وجه التحديد ما فات العقاد حينما قال إن بيت أحمد شوقي في رثاء مصطفى كامل:

فارفع لنفسك بعد موتك ذكرها   فالذكر للإنسان عمر ثان

مسروق من بيت المتنبي:

ذكر الفتى عمره الثاني وحاجته   ما فاته وفضول العيش أشغال

وتمهد تلك الإسهامات المبكرة في الجدل حول السرقات الشعرية لمرحلة التقنين النهائية عند عبدالقاهر. وحينما نتحدث عن إسهامات البلاغيين العرب قبل عبدالقاهر الجرجاني فإننا في الواقع نقصد أن ما فعله عبدالقاهر في هذا المجال، برغم انشغاله أكثر من غيره بقضية السرقات، لم يكن أكثر من تجميع وتنظيم لمقولات سابقة، فهو في حقيقة الأمر لم يضف جديدا إلى القضية. لقد كان القانون العام الذي يحكم عملية النقل عن الآخر ومتى يمكن اعتباره سرقة ومتى لا يمكن اعتباره سرقة قد تم التوصل إليه بالفعل، خاصة في موازنة الآمدي بين شعر أبي تمام والبحتري. فالسرقة، كما يرى الآمدي، وكما يؤكد عبدالقاهر من بعده، تكون في البديع الذي ليس للناس فيه اشتراك.

المهم أن عبدالقاهر ورث هذه الأفكار وعكف عليها ليحولها إلى قواعد وقوانين أكثر تحديدا وتفصيلا. وفي تقنينه للعلاقة بين الناقل والمنقول عنه وحكمها يفرق عبدالقاهر الجرجاني بين الاتفاق في الغرض والاتفاق في وجه الدلالة على الغرض على أساس أن ذلك هو محور الاتفاق أو الاختلاف الوحيد في مقارنتنا بين قول شعري وآخر: «اعلم أن الشاعرين إذا اتفقا لم يخل ذلك من أن يكون [في] الغرض على الجملة والعموم أو في وجه الدلالة على الغرض»، ثم يمضي ليعرف الاثنين:

«والاشتراك في الغرض على العموم أن يقصد كل واحد منهما وصف ممدوحه بالشجاعة والسخاء، أو حسن الوجه والبهاء، أو

وصف فرسه بالسرعة أو ما جرى هذا المجرى، وأما وجه الدلالة على الغرض فهو أن يذكر ما يستدل به على إثباته له الشجاعة والسخاء مثلا وذلك ينقسم أقساما منها التشبيه بما يوجد هذا الوصف فيه على الوجه البليغ والغاية البعيدة كالتشبيه بالأسد وبالبحر في البأس والجود...»[١٥٤].

إننا حينما نتحدث عن الاتفاق ـ والاختلاف، من ثمّ ـ بين شاعر وشاعر فإن ذلك يكون اتفاقا في المعنى، أو «الغرض»، أو المادة التي يبدأ بها الشاعر، مثل أن يكتب الشاعران في غرض واحد كالشجاعة أو السماحة أو الجود. الاحتمال الثاني لوجه الاتفاق هو وجه الدلالة على الغرض، أي «مجموع الوسائل البلاغية التصويرية المتوسل بها للتعبير عن هذا المعنى»[١٥٥] كما يقول الولي. ونضيف هنا احتمالا ثالثا يشير إليه بعض البلاغيين وسرعان ما يستبعدونه، وهو الاتفاق في الغرض ووجه الدلالة عليه، وهذا يحدث في حالات السرقة الصريحة التي يقوم فيها شاعر بنسبة بيت شاعر آخر لنفسه. وفي تاريخ الأدب العربي حالات غير قليلة حدث فيها ذلك بسبب اعتماد الشعر على الرواية الشفاهية. النوع الأول، أي اتفاق شاعرين في المعنى، ينتهي البلاغيون العرب وبصورة تكاد تكون حادة إلى عدم اعتباره سرقة شعرية، خاصة إذا كان من النوع الذي للناس فيه اشتراك:

«فأما الاتفاق في عموم الغرض فما لا يكون الاشتراك فيه داخلا في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة، لا ترى به من حسن يدعي ذلك ويأبى الحكم بأنه لا يدخل في باب الأخذ وإنما يقع الغلط من بعض من لا يحسن التحصيل ولا ينعم التأمل فيما يؤدي إلى ذلك حتى يدعي عليه في المحاجة أنه بما قاله قد دخل في حكم من يجعل أحد الشاعرين عيالا على الآخر في تصور معنى الشجاعة وإنها مما يمدح به، وأن الجهل مما يذم به، فأما أن يقوله صريحا ويرتكبه قصدا فلا»[١٥٦].

إن الاتفاق في الغرض، إذن لايعتبر سرقة، إلا إذا تعمد الشاعر الناقل نقل المعنى وقصد إلى ذلك. فالمعاني، على حد قول الجاحظ، مرة أخرى، مطروحة في الطريق، وهي من الشيوع بين الشعراء والناس بحيث لا يمكن نسبتها إلى شاعر بعينه؛ فإذا جاء بها آخر اعتبر ناقلا لها عن الأول. ثم إنها، بعد هذا،

ليست أساسا للمفاضلة بين الشعراء. أما الاتفاق بين شاعرين في وجه الدلالة على الغرض فهو نوعان: نوع ينطبق عليه الحكم السابق بانتفاء السرقة لأنه «مما اشترك الناس في معرفته وكان مستقرا في العقول والعادات»، ومن ذلك التشبيه بالأسد في الشجاعة وبالبحر في السخاء، وبالبدر في النور والبهاء. وهي تشبيهات تكاد تقترب، بسبب تكرار تداولها، وتحديد دلالاتها، من المواضعة اللغوية، ومن هنا لا يمكن ادعاء خصوصية هذا التشبيه أو ذاك، ولا يمكن الادعاء بالسبق في هذه الصورة أو تلك. والشيء نفسه عند اشتراك شاعرين في وصف إنسان أو شيء بخصلة اشتهر بها أو صفة، «لأن هذا مما لا يختص بمعرفته قوم دون قوم، ولا يحتاج في العلم به إلى روية واستنباط وتدبر وتأمل، وإنما هو في حكم الغرائز المركوزة في النفوس»[١٥٧] أما النوع الثاني من أنواع وجه الدلالة على الغرض فهو الذي تتحق له درجة من الخصوصية تجعل الاشتراك فيه سرقة أكيدة:

> «وإن كان مما ينتهي إليه المتكلم بنظر وتدبر، وينائه بطلب واجتهاد، ولم يكن كالأول في حضوره إياه وكونه في حكم ما يقابله الذي لا معاناة عليه فيه ولا حاجة به إلى المحاولة والمزاولة والقياس والمباحثة والاستنباط والاستثارة، بل كان من دونه حجاب يحتاج إلى خرقة بالنظر وعليه كم [الغلاف أو القشرة] يفتقر إلى شقه بالتفكر، وكان درا في قعر بحر لابد له من تكلف الغوص عليه... فهو الذي يجوز أن يدعي فيه الاختصاص والسبق والتقدم والأولوية، وأن يجعل فيه سلف وخلف ومفيد ومستفيد، وأن يقضي بين القائلين فيه بالتفاضل والتباين، وأن أحدهما فيه أكمل من الآخر، وأن الثاني زاد على الأول ونقص عنه، وترقى إلى غاية أبعد من غايته، أو انحط إلى منزلة هي دون منزلته»[١٥٨].

وإذا كان الاتفاق في عموم الغرض، بل والاتفاق في بعض أوجه الدلالة على الغرض إذا كانت من الصيغ أو التراكيب أو الصور المشتركة، لا يعتبر سرقة، بل مجرد «احتذاء» كما يسميه الجرجاني، فإننا من باب أولى، لا نستطيع أن نتحدث عن سرقات يمكن أن تقع في الألفاظ، وهذا جانب يذهب فيه أصحاب التناص مذهبا بعيدا. وهذا أمر يرتبط بالطبع، بنظرية عبدالقاهر في النظم التي تقوم على أن الألفاظ لا تعني في ذواتها وإنما داخل بنية لغوية تحدد العلاقات بين

وحداتها/ألفاظها أحكام النحو وقواعده. ونذكِّر هنا للمرة الثالثة بالمعنى الذي تحققه الكلمات منظومة في: «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل»، وهو معنى لا تحققه إذا أعيد ترتيبها حسبما اتفق ودون تطبيق لأحكام النحو.

لقد أصبحنا الآن، بعد هذا الاستعراض السريع لقضية السرقات الشعرية ثم التقنين النهائي الذي توصلت إليه البلاغة العربية، مستعدين للتوقف عند التشابه الذي أراه أكبر من يتجاهل بين مفهوم السرقات، ومفهوم التناص أو البينصية كما نحتته أو صاغته جوليا كريستيفا التي يرجع إليها المؤرخون للنقد المعاصر استخدام المصطلح الجديد، وإن كان المفهوم في ذاته يعود إلى باختين ودائرته.

لن نتوقف عند التناص هنا إلا بالقدر الذي تحتاج إليه المقارنة مع قضية السرقات الأدبية وأوجه الاتفاق والاختلاف بينهما، خاصة أنه لا يكاد يوجد ناقد حداثي عربي معاصر، أو بعد حداثي، لم يتوقف عند المفهوم ودلالاته ونتائجه، وقد توقفنا نحن أيضا عنده في إطالة كافية في المرايا المحدبة، وإن كان ذلك من موقف النقض. وقد أرجعنا مفهوم البينصية آنذاك، لا إلى باختين، بل إلى هايديجر وفلسفته التأويلية التي ترى أن كل نص جديد يجيء إلى الوجود باعتباره «بينصا»، فهو محمل برماد ثقافي يعيده إلى نصوص سابقة. لكن ذلك بالقطع أكثر التعريفات العمومية بل وأكثرها أمنا. والواقع أن هناك الكثير في التناص intertextnality الذي يمكن فهمه في ضوء المفهوم الضد، وهو النصية textnlity الذي ارتبط في البداية بالمشروع البنيوي، ثم قام البعض بسحبه، بأثر رجعي، على جوهر النقد الجديد. النصية تعني شيئا واحدا: النص الأدبي منتج مغلق، وهو نسق نهائي يمكن تحليله وتفسيره في ضوء علاقات وحداته داخل نسقه الأصغر (النص) بعضها ببعض، وفي ضوء علاقته كنسق بالنسق الأكبر أو نظام النوع الذي ينتمي إليه ويحدد قواعد تشكيله، وإن كانت البنيوية التوليدية تفتح نسق النص أمام أنظمة أخرى اجتماعية واقتصادية. أما البينصية فهي نقيض ذلك تماما، لأنها ترى أن النص ليس تشكيلا مغلقا أو نهائيا، لكنه كيان مفتوح، وحش أسطوري في حالة تكوُّن مستمرة، يحمل آثار traces نصوص سابقة، وحيث إنه غير مغلق ومحمل بآثار نصوص أخرى، من ناحية، وحيث إن القارئ هو الآخر يجيئه بأفق توقعات تشكله، في جزء منه على الأقل،

النصوص التي قرأها، من ناحية أخرى، فمعنى ذلك في حقيقة الأمر أنه لا يوجد نص. الموجود هو «بين - نص» فقط، ذلك الكائن المتغير والمراوغ الذي ينتجه الحوار بين المنتج الأول والقارئ. وبهذا يكون التناص، وهنا وجه خطورة المفهوم ما بعد الحداثي، وهو المدخل الأول لـ «لا نهائية» الدلالة في إستراتيجية التفكيك[١٥٩].

وإذا نقينا مفهوم التناص المعاصر من بعض شطحاته التي تفتح ما أسميه أبواب الجحيم، وأبرزها كون النص كيانا مراوغا دائم التغير والتحول، ولا نهائية الدلالة، أي بعد ترويض المفهوم وتقليم أظافره وأظلافه الجارحة، يصبح التناص في الواقع هو الصياغة ما بعد الحداثية البراقة للسرقات الأدبية المقننة والتي عرفها عبدالقاهر الجرجاني بـ «الاحتذاء». المعطيات التي نقيم عليها هذا الحكم أساسية، ولا أظن أنها تقبل النقض. قضية السرقات الشعرية في البلاغة العربية انتهت إلى حتمية الاحتذاء في المعاني، وفي الألفاظ، بل حتى في التراكيب والصور المجازية ذات الطبيعة المشتركة. والتناص، هو الآخر، يرى أن الاتفاق في المعاني تناص. أما فيما يتعلق باللغة، فقد ذهب أصحاب التناص في ذلك إلى مبالغات يجدها البعض غير مقبولة، بل عبثية إلى حد كبير. فدريدا مثلا، وهو يتحدث عن الاقتطاف citation لا يتوقف بذلك المفهوم عند حد التركيبات اللغوية الكاملة، كأن يقتطف الأديب المتأخر جملة كاملة أو بيت شعر كاملا أو شطرا منه، كما يفعل إليوت في «الأرض الخراب» بل يذهب إلى أن الاقتطاف، ومن ثم التناص، يحدث مع كل لفظة في النص الأدبي لأنها سبق استخدامها من جانب كُتّاب آخرين. ويبرز فنسنت ليش في كتابه Deconstructive Criticism عبثية المعادلة المتصورة في هذه الحالة والتي تنتهي إلى لانهائية التناص:

> «إن استخدام أي كلمة سبق استخدامها يعني «الاقتطاف». ولما كانت كل كلمة في قواميسنا غير المختصرة مرت بمراحل الاستخدام ولها بذلك التاريخ تناصها، فإن كل كلمة تجسد إمكانية اقتطافها في كل مرة تُنطق أو تكتب... إن كل كلمة داخل نص تحمل هذه الإمكانية، وخطوط التناص، حينما تضرب في إمكانية اقتطافها، تتعدى كل احتمالات التصور... معادلتنا هي: مجموع الاقتطاف (التكرار) لكل كلمة مضروبا في عدد الكلمات في نص ما يساوي

> كمية التناص، وحيث إننا لا نستطيع تحديد تاريخ الاقتطاف فإن معادلتنا الزائفة عديمة الفائدة»(١٦٠).

وإلى هنا يصعب القول بأي اختلافات جذرية بين مفهوم السرقات أو الاحتذاء في البلاغة العربية والتناص. وقد قلنا «إلى هنا» لأن التناص لا يكتسب بعد هذه النقطة في تفسيره أبعادا ليست مختلفة جذريا عن مفهوم الاحتذاء أو حسن المأخذ فقط، بل إنه يفتح باب فوضى القراءة والنقد إلى درجة يحمد للبلاغة العربية القديمة أنها لم تطرقه. وهناك شبه اتفاق واضح على نطاق الالتقاء بين مفاهيم السرقة المقننة والتناص، وإن كان ذلك لا يعني اختفاء الأصوات المعارضة لهذا الرأي. فعبدالملك مرتاض، على سبيل المثال، يرى، في مجلة علامات السعودية (١٩٩١)، في بحث يخصصه لموضوع «فكرة الأدبية ونظرية التناص»، أنه لا توجد علاقة ترادف بين مفهوم التناص بمعناه الدريدي المتطرف والسرقات في البلاغة العربية، كأنه بذلك يرد على رأي سابق لعبدالله الغذامي يذهب فيه في الربط بين التناص والسرقات إلى آخر الشوط، محملا فكرة السرقات أحيانا أكثر مما تحتمل، خاصة حينما يربط بين مفهوم «الاحتذاء» عند القاضي الجرجاني و «الأثر» الدريدي، ليخلص إلى أن مفهوم الاحتذاء نفسه يعني الإشارة أو العلامة اللغوية من منظور تفكيكي:

> «في كل قراءة لقصيدة أو لنص أدبي، نجد أصداء بارزة المعالم لقراءات سابقة. وعالج أدباؤنا السالفون هذه الظاهرة في مباحث سموها (السرقة) وتلطف بعضهم وسماها (حسن المأخذ). ولكن الإمام عبدالقاهر الجرجاني يسمو بفكره فوق كل ذلك ويطلق عليها (الاحتذاء)، وهو بذلك يأخذ بمبدأ (الأثر) الذي هو نتيجة لتحرر الإشارة (الكلمة)، وقدرتها على ابتكار مدلولات متنوعة قد يتلاقى بعضها فيثير في النفس ذكرى لسوالفها، وهذا ما تدل عليه كلمة (الاحتذاء) التي تشير إلى أن الشاعر يسلك بنصه مسارا يحذو فيه مسار إشارات سابقة عليه»(١٦١).

والواقع أنني لا أفهم كيف يفسر الاحتذاء، أي أن يسلك الشاعر بنصه مسارا يحذو فيه مسار إشارات سابقة، على أساس أنه تحرير للعلامة اللغوية (اللفظية)، ومن ثم، وبطريقة حتمية، باعتباره لا نهائية الدلالة. وإن كان ما يقوله الغذامي في مجمله يعبر عن نقطة الالتقاء الأساسية بين السرقة

والتناص. وهو أيضا ما يلخصه مصطفى ناصف في اقتدار، بعيدا عن القراءة الصوفية لعبدالقاهر الجرجاني، حينما يقول إن النقد العربي في مجمله كان «نمطا من تداخل النصوص، وتسرب بعضها في بعض، كان يتعقب أسر الكلمات من مبتدئها إلى منتهاها، إن كان لها منتهى... كان النقد العلمي - في جوهره - هو هذا التداخل الذي لا يغني فيه موقف عن موقف، ولا عبارة عن عبارة. يحتاج الناقد أو الشارح العربي دائما إلى أن يغدو إحساسه بالتاريخ، تاريخ الكلمات وتقلباتها. وكان استنباط المعنى عملا مشتركا بين كثيرين... كان مظهر النقد العملي اجتماع التراث في بؤرة، وكان تداخل النصوص على هذا الوجه أساسيا»[١٦٢]. وربما كانت لفظتا «تداخل» و«تسرب» اللتان استخدمهما ناصف في السياق السابق أقرب وصف للعلاقة بين السلف والخلف، سواء كنا نتحدث عن السرقة كما قننها البلاغيون العرب في نهاية الأمر، أو عن التناص حتى المرحلة التي توقفنا عندها حتى الآن. إذ بهذا المعنى «المقيد» للتناص قبل أن نتحول إلى مرحلة فوضى الدلالة، تعبر كلمات القاضي الجرجاني منذ القرن الخامس أفضل تعبير عن مفهوم السرقة المقننة والتناص «المقيد» أفضل تعبير. فالقاضي الجرجاني لا ينكر على الشاعر اللاحق فضيلة أو مزية الاختراع والابتداع ما دام يمارس نوعا من حسن التصرف مع ما يأخذه عن الشعر القديم:

> «والسرق - أيدك الله - داء قديم، وعيب عتيق، ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه، وكان أكثره ظاهرا كالتوارد... وإن تجاوز ذلك قليلا في الغموض لم يكن فيه غير اختلاف الألفاظ، ثم تسبب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب، وتغيير المنهاج والترتيب، وتكلفوا جبر ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد والتعريض في حال، والتصريح في حال أخرى، والاحتجاج والتعليل، فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور ما لا يقصر معه عن اختراعه وإبداع مثله»[١٦٣].

قلنا إن تقنين السرقة بالشكل الذي يحدث عند القاضي الجرجاني وعبدالقاهر من بعده يتفق مع نقطة البداية في مفهوم التناص، وهي نقطة يتفق فيها القديم والجديد حول حتمية التأثر والنقل والتداخل والتسرب في المعاني والألفاظ على السواء. لكن الجدل حول السرقات والذي استمر لمدة

قرنين كاملين، بينما كان يهدف إلى تأسيس شرعية التناص عن طريق تقنين التأثر والتأثير، وضع أيضا حدا لذلك الجدل من ناحية، ووضع ضوابط لرفع تهمة السرقة في وجه كل محدث تأثر بالقديم وأخذ عنه، من ناحية ثانية. وبالمناسبة، فإننا، وفي ضوء الحيثيات السابقة، نختلف مع مقولة جابر عصفور المبكرة حول موضوع السرقات الشعرية في سياق دراسته لآراء قدامة بن جعفر: «هذه النتيجة جعلت قدامة يحسم الأمر تماما في قضية السرقات التي أهدرت طاقة الناقد القديم في غير طائل»[١٦٤]، إذ من الصعب الاتفاق معه في أن الجدل حول السرقات أهدر طاقة الناقد القديم في غير طائل وقد قلنا إن تلك المقولة مبكرة، في تطور فكر عصفور، أي الفترة السابقة على تعرفه على الحداثةالغربية، كما سبق أن أشرنا، وقبل أن يسمع عن مفهوم التناص من قريب أو بعيد، كما تشير إلى ذلك مقدمة الكتاب التي كتبها في منتصف أغسطس ١٩٧٧. ولو أنه توقف عند الموضوع نفسه بعد تحوله الحداثي لربما كان له رأي آخر في السرقات الشعرية. كان التداخل والتأثر والنقل والتسرب في البلاغة العربية موضوعات تحتاج إلى تقنين وضبط. وهذا على وجه الدقة ما انتهى إليه البلاغيون العرب. وقد سبق أن أشرنا إلى أن ذلك في حد ذاته كان إنجازا يحمد للبلاغة العربية. ناهيك عن أن حديث السرقات في البلاغة العربية قدم مدرسة في النقد التطبيقي تعتمد على تحليل النص عن طريق القراءة اللصيقة له. وإلى هنا تنتهي نقطة الالتقاء بين السرقة والتناص، لأن أهداف القول بالتناص والجدل الذي اشتد منذ أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات تقريبا حول أهمية التناص حتى العقد الأخير من القرن العشرين اختلفت في كل شيء تقريبا عن أهداف الجدل حول السرقات الشعرية في البلاغة العربية. فلم يكن من بين أهداف الجدل البلاغي القديم، أبدا، الدعوة إلى فوضى القراءة وموت النص!

وحتى نعرف قيمة التقنين والضبط اللذين وضعهما البلاغيون العرب للسرقة/التناص لابد لنا من التوقف عند الرعب القادم بل القائم مع فوضى الدلالة وموت النص. وقد توقفنا في الجزء الأول عند جانب واحد من ذلك الرعب الثقافي حينما عرجنا على آخر دعوات الحركة النسوية الغربية وارتباطها بالاتجاهات اللغوية والنقدية لما بعد الحداثة. ونكمل الآن صورة الفوضى بالإحالة إلى ما أوصلتنا إليه قضية التناص. ونذكّر هنا بأننا لا نقول

نقـول ببطلان التناص أو ندعـو لرفضـه ، فـفـي الوقت الـذي نرفض فـيـ
التناص فـي صيغتـه النهـائيـة، فـإننا نتفق مـعـه من حيث المبدأ وعند نقط
الانطلاق. ومن ثم لا نجد كـثيـر صـعـوبة في تقبل كلمات جـفـري هـارتمـا
فـي، مقدمـتـه لما عرف بـ «مانفسـتو التفكيك» كما عبـر عنه نقاد ييل فر
مجمـوعة من الدراسات بعنوان التفكيك والنقد (١٩٧٩) Deconstruction
and Criticism. فهارتمان يرى «أن كل نص هو مستقر لنصوص أخرى مر
خـلال عملية استيعاب بالغة الذكاء شكلها موضوع دراسة التحليل النفسر
والنقد البـلاغي. إن كل مـا اعتـبـرناه روح النص، أو معنى يمكن فـصله عر
حـرف النص يظل داخل مـجـال بينصي»(١٦٥). إلى هنا ينتـهي أقـصـى مـ
نسـتطيع تقبله في التناص الذي لا يمكن فصله عن بقـيـة مـبـادئ التلقر
والتفكيك والتي تشير جميعا في اتجاه واحد: فوضى الدلالة. أخطر هذ
المبادئ هو القول باجتياح حدود النص الذي شرحه جاك دريدا في دراس
متـأخـرة له بعنوان «Living on: Border Lines»، نشـرت ضـمن دراسـات
التفكيك والنقد.

يقول دريدا في تلك الدراسة إن هناك مفهومين للنص: مفهوم قديم ومفهو
جديد. المفهوم القديم هو المفهوم التقليدي الذي يرى النص كيانا محدد المعالم
والحدود، نص له بداية ووسط ونهاية، له وحدة كلية ومضمون يمكن قراءته داخل
النص، له عنوان ومـؤلف وهوامش، وله أيضـا قيـمـة مـرجـعـيـة حتى إن لم يكن
محاكاة لواقع خارجي. كل هذه الأشياء تمثل «حدود النص»، والكلمة المستخدمة
هنا لا تترك مجالا للشك في دلالتها الجـغـرافية، وهي borders. أما المفهو
الجديد الذي يقدمه دريدا فهو بداية الطوفان الذي جاء مع أواخر الستينيات
وهو طوفان أحدث انقلابا جذريا في مفهومنا عن النص:

«ما حدث، إذا كان قد حدث، هو عملية اجتياح storming...
أبطلت كل هذه الحدود والتقسيمات وأرغمتنا على توسيع المفهوم
المتفق عليه... لما استمر في تسميته «نص» لأسباب إستراتيجية...
«نص» لم يعد منذ الآن جسما كتابيا مكتملا، أو مضمونا يحده كتاب
أو هوامشه، بل شبكة مختلفة، نسيج من الآثار التي تشير بصورة لا
نهائية إلى أشياء ما غير نفسها، إلى آثار اختلافات أخرى. وهكذا
يجتاح النص كل الحدود المعينة له حتى الآن»(١٦٦).

إن الاجتياح الذي يتحدث عنه دريدا يحدث في اتجاهين في الوقت نفسه. هناك أولا الاجتياح من الخارج إلى الداخل والذي يقوم على أن النص كيان غير نهائي وغير مغلق، فهو مفتوح أمام آثار الاختلافات الأخرى بصفة دائمة. وفي الوقت نفسه هناك الحركة أو الاتجاه من الداخل إلى الخارج الذي يرى بلانهائية الدلالة وأن كل قراءة هي إساءة قراءة للنص. إن ما يتحدث عنه دريدا هنا لا يعدو أن يكون تطويرا لمقولة سابقة لرولان بارت في «موت المؤلف» والتي تصل إلى عملية اجتياح حدود النص نفسه، وفتحه بصفة دائمة أمام ما أسماه بارت بالكتاب الأكبر The Book الذي يضم كل ما كتب بالفعل. أي أن النص الحاضر يحمل في شفراته بقايا وآثارا وشذرات من ذلك الكتاب الأكبر، وأنه جزء من كل ما تمت كتابته حتى وقت كتابة النص الجديد.

وهكذا يحول مفهوم التناص بمعناه ما بعد الحداثي النص الأدبي إلى كيان لا نهائي لا ينتهي، بل إلى الوحش القبيح المرعب الذي صوره به باختين في تأكيده لفكرة «رفض النص للانتهاء»، وهي بالقطع ترجمة ركيكة، وإن كانت دقيقة للفظ الإنجليزي الذي ارتبط بمفهوم باختين وهو unfinalizability. ووحش باختين، في حقيقة الأمر، هو على وجه التحديد ما حالت عمليات الضبط والتقنين التي قامت بها البلاغة العربية دون تحققه. أظن أننا نستطيع أن نؤكد أهمية الاختلاف بين السرقة الأدبية في البلاغة العربية والتناص في صورته الكاملة بتذكير القارئ بوحش ميخائيل باختين:

> «ذلك الجسم الغريب grotesque... جسم في حالة صيرورة. إنه لا ينتهي ولا يكتمل أبدا. إذ تتم عملية تشكيله وخلقه بصفة مستمرة، وهو يقوم بتشكيل وخلق جسم آخر. علاوة على ذلك، فإن الجسم يبتلع العالم ويبتلعه العالم... ولهذا يرتبط الدور الرئيسي بتلك الأجزاء في الجسم الغريب التي تتخطى نفسها في النمو وتخرج على حدود جسمها نفسه، والتي تحمل في جسم جديد ثان، ونعني به المعدة وعضو التذكير... بل إنها تستطيع أن تنفصل عن الجسم لتعيش حياة مستقلة... بعد المعدة والأعضاء التناسلية يأتي الفم الذي يدخل العالم من خلاله لابتلاعه. بعد ذلك تأتي فتحة الشرج. إن كل تلك التعقيدات تشترك في صفة واحدة، ففي داخلها يمكن التغلب على الحدود بين الأجسام والحدود بين الجسم والعالم: هناك عملية تبادل وتفاعل».

هـ - الركن الخامس: الموهبة والتقاليد

كانت المحاور الأربعة السابقة تدور حول طرف واحد من ثالوث الإبداع - المبدع - المتلقي وهو طرف الإبداع أو ما أسميناه من قبل «الإنشاء». وهكذا ناقشنا الإبداع بين المحاكاة أو النقل والإنشاء، وعلاقة العمل الإبداعي أو الصورة بمادتها، ثم علاقة الشعر بالقيم الغريبة عن طبيعته، وأخيرا قضية التأثير والتأثر التي عرفتها البلاغة العربية باسم السرقات الشعرية. نتحول في محورنا الجديد، محور الإبداع بين الموهبة والتقاليد، إلى المبدع نفسه لنناقش سؤالا واحد محوريا واحدا لا أظن أن البلاغة، عربية كانت أم غير عربية، توقفت عند غيره في هذا السياق. لقد انشغلت علوم البلاغة التي عرفها الإنسان، قديما وحديثا بالسؤال: ما الذي يجعل الشاعر شاعرا؟ واللافت للنظر أن علوم البلاغة، قديما وحديثا، اتفقت على أن الشاعر، لكي يكون شاعرا، يجب أن تتحقق له الموهبة الفردية والاتصال، بل الدراية الكاملة، بتقاليد الشعر، وهو قول ينطبق على ألوان الإبداع الأخرى. ولم يكن الاختلاف بين بلاغة وبلاغة، أو عصر وعصر، أكثر من اختلاف في المصطلح ليس في المفاهيم. فهي الموهبة والتقاليد في النقد الغربي منذ حدد إليوت ذلك في مقاله الذي يحمل العنوان نفسه في السنوات المبكرة من القرن العشرين، وهي قوة الرجل وقوة اللحظة عند ماثيو أرنولد في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وهي «الطبع» و«الصناعة» أو «الصنعة» في البلاغة العربية القديمة. ومرة أخرى تؤكد البلاغة العربية ريادتها المطلقة في تطوير وعي مبكر بهذا الركن من أركان النظرية الأدبية. واللافت للنظر في هذا السياق أن مفهومي الموهبة والتقاليد، كما نعرفهما اليوم، توافر لهما اتفاق بين البلاغيين العرب يقترب من الاجماع، من الجاحظ إلى حازم القرطاجني.

فلنتوقف في البداية مع ابن طباطبا ونصيحته للشاعر لنحدد معا أركان تلك النصيحة. إنه يطالب الشاعر بأن

«يديم النظر في الأشعار... لتلتصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها. فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار، **فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي**

> **تخرجها المعادن، وكما قد اغترف من واد قد روته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطيب تركب من أخلاط الطيب كثيرة،** ويذهب في ذلك إلى ما يحكى عن خالد بن عبدالله القسري الذي قال: (**حفظني أبي ألف خطبة ثم قال لي: تناسها. فتناسيتها**، فلم أرَ بعد شيئا من الكلام إلا سهل علي). فكان حفظه لتلك الخطب **رياضة لفهمه، وتهذيبا لطبعه، وتلقيحا لذهنه، ومادة لفصاحته، وسببا لبلاغته ولسنه وخطابته»**[١٦٨] [التأكيد من عندي].

ولو قمنا بتجربة بسيطة، بالغة البساطة في الواقع، نقوم فيها بنسيان اسم البلاغي العربي القديم، ونسيان تاريخ كتابة عيار الشعر، إما في نهاية القرن الثالث وإما في بداية القرن الرابع الهجريين، وزدنا على ذلك تبسيط تراكيب الجملة وتقريبها من قارئ العصر الحديث وجدنا أنفسنا أمام نص معاصر في النقد الأدبي يحدد معنى التقاليد وطريقة اكتسابها ثم فائدتها للشاعر. وقد لا تختلف الصورة في نهاية الأمر كثيرا عن شرح إليوت للتقاليد وطريقة اكتساب العلم بها. لقد قدم إليوت اختيارات ثلاثة رفضها الواحد تلو الآخر ليصل بعد ذلك إلى البديل الأخير الممكن. قال مثلا إن اكتساب معرفة بالتقاليد لا يعني مطالبة الشاعر المبتدئ بقراءة التراث الشعري كله ودون تمييز لأن ذلك أمر مستحيل وغير عملي، ثم قال إن اختيار شاعر واحد، أو شعراء عصر واحد اختياران غير كافيين لتحقيق تلك المعرفة. أما البديل الذي قدمه إليوت فهو وعي الشاعر المبتدئ بالتيار الرئيسي للإبداع الشعري. وهي النصيحة نفسها التي قدمها الأب لابنه في القصة التي يوردها. لم يطلب ابن طباطبا من الشاعر المبتدئ أن ينظر في الشعر كله، كما لم يطلب الأب من ابنه أن يحفظ كل الخطب الموجودة، بل عين له ألف خطبة فقط لابد أنه اختارها بعناية لتمثل تقاليد الخطابة. هذا هو الركن الأول في مفهوم التقاليد في العصر الحديث. ثم إن الأب، بعد أن تأكد من حفظ ابنه للألف خطبة، طلب منه أن ينساها. وهذا مكون آخر أساسي في مفهوم التقاليد عند إليوت الذي يتشدد في تأكيده: أن الدعوة للوعي بالتقاليد لا تعني الدعوة للمحاكاة والتقليد، ولو كان ذلك ما يفهمه البعض من دعوته، فإنه في تلك الحالة يفضل الجدة على التقليد. إن الوعي بالتقاليد، عند إليوت لا يعني محاولة تكرار إنجازات الماضي وروائعه في وعي وعن قصد، فالهدف هو أن

تصبح التقاليد جزءا من موهبة الشاعر، تماما كما حدد ابن طباطبا بكلماته «لتلتصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه وتصير مواد لطبعه». ولهذ عاب إليوت على الكثير من الشعراء المعاصرين له والمحدثين بصفة عامة أنهم في أثناء عملية الإبداع، يكونون في حالة وعي حيث يجب أن يكونوا في حال لاوعي، وفي حالة لاوعي حيث يجب أن يكونوا في حالة وعي. لكننا نكون بذلك قد دخلنا دائرة الموهبة والتقاليد من أوسع أبوابها، إذ إن رأي إليوت حول درجة الوعي ودرجة اللاوعي اللتين يشترط وجودهما معا ومتزامنين في أثناء فعل الإبداع تردنا في قفزة واسعة عبر الزمن إلى مفاهيم «الطبع» ومفاهيم **الصنعة حينما تعني التكلف أو الوعي حيث يجب اللاوعي، ثم الصنعة بمعنى السبك والصياغة والتصوير أو craftsmanship. فلنبطئ الخطى قليلا إذن.**

لنتوقف أولا عند مفهوم مبكر «للطبع»، وتعريف مبكر للشاعر المطبوع لا يمكن تفسيره إلا بمعنى الشاعر الموهوب أو صاحب الموهبة، وأهمية التعريف ترجع إلى أنه يعود إلى بداية القرن الثالث الهجري، أي قبل أن تبدأ مرحلة الإنتاج عند الجاحظ الذي يجمع مؤرخو البلاغة العربية على أنه نقطة البداية للعصر الذهبي. والنص المذكور أورده الجاحظ نفسه في البيان والتبيين وهو لـ «بشر بن المعتمر» (ـ ٢١٠ هـ) الذي يقدم نصيحته لمن يحاول قرض الشعر:

> «فإن كنت تجد اللفظة لم تقع موقعها، ولم تصل إلى قرارها وإلى حقها من أماكنها المقسومة لها، والقافية لم تحل في مراكزها وفي نصابها، ولم تتصل بشكلها، وكانت قلقة في مكانها نافرة عن موضعها، فلا تكرهها على اغتصاب الأماكن، والنزول في غير أوطانها، **فإنك إذا لم تتعاط قرض الشعر الموزون لم يعبك بترك ذلك أحد، فإن أنت تكلفت ولم تكن حاذقا ومطبوعا، ولا محكما لسانك بصيرا بما عليك وما لك، عابك من أنت أقل منه. فإن لم تسمح لك الطباع في أول وهلة، فلا تعجل ولا تضجر وعاوده عند نشاطك، وفراغ بالك، فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة. فإن تمنع عليك بعد ذلك، فتحول من هذه الصناعة إلى أشهى الصناعات إليك، وأخفها عليك».** (١٦٩) [التأكيد من عندي].

الحاضر الغائب هنا هو الموهبة talent. ربما يقول قائل: إن تأكيد أهمية الموهبة كشرط للإبداع أمر مفروغ منه وتحصيل حاصل، وأنه لا يستحق كل

هذا الاهتمام من مؤلف المرايا المقعرة. والاعتراض، في جوهره، له وجاهته. لكن ما نفعله في الدراسة الحالية هو تتبع كل المكونات، سواء كانت أمورا مفروغا منها أو لا، التي تشكل في مجموعها نظرية عربية للأدب. ثم إن ثالوث الموهبة - التقاليد - الصناعة، احتل أهمية كبيرة منذ نشر إليوت مقاله المشهور، ولم يعد بالإمكان منذ ذلك الوقت الحديث عن الموهبة في عزلة عن التقاليد. وإذا تحولنا إلى التقاليد، كما سنفعل بعد قليل، فتحدث ولا حرج. فالتقاليد ركن جوهري في النقد الجديد وفي الفلسفة الهرمنيوطيقية الألمانية والتي لا يمكن دراسة الكثير من النظريات اللغوية والاتجاهات النقدية الحداثية دون فهم عميق لموقف الفلسفة الألمانية الحديثة من التقاليد، يتساوى في ذلك هوسيرل وهايدجر وجادامر. كان هذا تنويها لازما نعود بعده إلى تلك النصيحة المبكرة التي قدمها بشر بن المعتمر. النصيحة واضحة بالغة التحديد: «إذا وجدت ما كتبته ليس شعرا لأن الألفاظ لم تقع موقعها، والقافية قلقة لم تحل في مراكزها، فلا تكره الألفاظ أو القافية على اغتصاب الأماكن والنزول في غير أوطانها، لأن ذلك هو التكلف بعينه، فمن الأفضل ترك الشعر، ولن يعيبك أحد بذلك أو يعيرك به. أنت ببساطة لست شاعرا. فإذا أردت التأكد من أنك لست شاعرا مطبوعا، وأنك لا تملك ملكة الشعر، فحاول الكتابة مرة أخرى، وفي ظروف مواتية، حتى لا تتعلل بالظروف فإن تمنع عليك الشعر وفشلت مرة أخرى فالأفضل لك أن تتحول من صناعة الشعر إلى أي صناعة أخرى تجيدها. إنك ببساطة لا تملك الموهبة».

واللافت للنظر أن البلاغيين درجوا منذ البداية على استخدام الطبع والصناعة مقترنين، ونادرا ما يشار إلى لفظة دون الإشارة إلى الأخرى في عملية ربط توحي بأن كل قدرة من القدرتين ضمان لحسن أداء الأخرى، فالطبع تلزمه صنعة والصنعة يلزمها طبع. وقد حدث ذلك الربط بين القوتين منذ البداية، منذ الجاحظ على وجه التحديد. وقد توقف شكري عياد أمام مقولة الجاحظ المشهورة بأن معيار القيمة في الشعر ليس هو المعاني، فالمعاني مطروحة في الطريق، لكنه «صحة الطبع وكثرة الماء وجودة السبك»:

> «وهي صفات لا يشرحها الجاحظ ولا أحد ممن جاؤوا بعده...
> إلى أن جاء عبدالقاهر الجرجاني فترجمها باصطلاح «النظم». ولكن هل دلت هذه الترجمة على كل ما أراده الجاحظ ونقاد الشعر من

> بعده؟ يبدو أن «المائية» و«حسن السبك» صفتان مختلفتان، وقد تكونان متناقضتين. فأما المائية فتفيد ضد الجفاف (التحديد)، كما تفيد الجريان (الحركة)، وسرعة التمثيل في الجسم، والسيولة والشفافية بحيث تأخذ شكل الإناء الذي توضع فيه ولونه (إذا كان شفافا)، وأما حسن السبك فيعطي معنى التشكيل، والأرجح أنه مستعار من صنعة الصائغ»(١٧٠).

ورغم أن شكري عياد توقف عند «المائية» و«حسن السبك» في سياق حديثه عن اللغة التي تهذبها الحضارات، إلا أنه قدم تفسيرا لمصطلح المائية الذي ارتبط بالجاحظ بما يتفق مع مفهوم «صحة الطبع» أو الموهبة. قد يجد البعض صعوبة في تقبل التفسيرات المختلفة للمائية، لكن تلك التفسيرات تكتسب تحديدها من اللفظ المضاد وهو الصنعة، أي أن ما يتحدث عنه الجاحظ في نهاية الأمر هو ما يجيء الشاعر بحكم طبعه وموهبته، وما يجيئه بحكم إتقانه لصناعته. ويخاطب جابر عصفور القضية بصورة أكثر مباشرة، ويجمع بين الطبع والصنعة في قراءته لعملية الإبداع كما يراها الجاحظ الذي رد قيمة الشعر، في قراءة عصفور، للمقولة نفسها المعروفة للجاحظ، إلى الجهد الإنساني الذي يكابده الشاعر في «إقامة الوزن وتخير اللفظ وجودة السبك»:

> «بعد أن تتوافر للشاعر «صحة الطبع» التي هي مجرد مبدأ أولي يقوم به الشعر ولا يتقوم به وحده. فالشعر - عند الجاحظ - «صناعة»، والصناعة جهد إنساني يقع في مادة هي المعاني المطروحة في الطريق، التي «يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي». وبقدر ما يقع هذا الجهد على مادة «المعاني» فإنه يقوم على استخدام أدوات مخصوصة، بكيفية تتحول معها المادة المطروحة في الطريق - خلال ممارسة هذا الجهد - إلى نظم فريد في تآلفه الصوتي والدلالي، الذي يشبه - في أثره - تآلف عناصر «النسج»، أو تآلف أصباغ «التصوير»»(١٧١).

إن قراءة جابر عصفور لمقولة الجاحظ يمكن قراءتها، هي الأخرى، في أكثر من سياق غير سياقنا الحالي، لكن ما يهمنا في تلك القراءة تأكيده أن «صحة الطبع» مجرد مبدأ أولي يقوم به الشعر ولا يتقوم به وحده. وهكذا

يضيف الصنعة التي تشترك مع الطبع في تحويل المعاني - المادة - المطروحة في الطريق إلى نظم فريد هو العمل الشعري. وبقدر ما يجمع الجاحظ، في قراءة عصفور، بين الموهبة والصنعة كشرطين لتحقق الإبداع، فإنه أيضا، بمقارنته المعروفة بين الفضة أو الذهب والخاتم الذي يصنع من إحدى المادتين، يقدم نظرية إبداع حديثة بالمعنى الكامل «للإبداع» و«للحداثة» أو العصرنة.

وتعيدنا جولتنا السريعة إلى نقطة البداية، إلى ابن طباطبا العلوي وحديثه المفصل عن أهمية التقاليد، دون أن يذكرها بالاسم، وأهمية اكتساب الوعي بها كوسيلة لتهذيب الطبع نفسه. ويستمر ابن طباطبا في عيار الشعر مع مفهوم التقاليد التي يصفها «بالأدوات» اللازمة لفعل الإبداع، «للشعر»، كما يقول ابن طباطبا، «**أدوات يجب إعدادها قبل مراسه، وتكلف نظمه، فمن تعصت عليه أداة من أدواته، لم يكمل له ما يتكلفه منه، وبان الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة**... فمنها التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم، ومناقبهم ومثالبهم، **والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، والتصرف في معانيه**، وفي كل ما قالته العرب فيه»[١٧٢][التأكيد من عند]. لا شك أن كلمات ابن طباطبا السابقة دعوة صريحة للمعرفة، فهو يدعو الشاعر إلى الاتصال الجيد بكل ما يتصل بالعملية الإبداعية نفسها وبالعلوم المختلفة التي تمده بمعانيه مثل معرفة أيام الناس وأنسابهم، ومناقبهم ومثالبهم. ولكنه يؤكد في الوقت نفسه أهمية الوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، أي كيف يكتبون الشعر. كيف يُكتب الشعر هو جوهر تقاليد الشعر.

وقد تبنى الآمدي تعريفا مختلفا لمصطلحي «الطبع» و«الصنعة» في موازنته بين شعر أبي تمام والبحتري. ولهذا نخرجه من دائرة البحث في الموهبة والتقاليد، فهو حينما يدافع عن البحتري فلأنه في رأيه أعرابي مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام. وهي صفات تؤكد أن شعر البحتري، من وجهة نظر الآمدي، كان بعيدا عن التعقيد بعكس شعر أبي تمام الذي كان يميل إلى الصنعة والتكلف والاعتماد الزائد على ألوان البديع.

أما حازم القرطاجني، آخر البلاغيين العرب الكبار، فهو الأقرب إلى

مفهومنا المعاصر عن الموهبة الفردية والتقاليد، وأكثرهم تشددا في ضرورة وجودهما معا. قد يكون للاهتمام بالتقاليد الموروثة عن السلف سبب سياسي أو تاريخي يرى جابر عصفور أنه مرتبط بالظرف التاريخي الذي عاشه القرطاجني، وهو يرى سقوط الأندلس وتراجع الحضارة العربية والإسلامية في أنحاء متفرقة من الدولة الإسلامية، ومن ثم فقد كانت العودة إلى التراث بالنسبة له عودة إلى أمجاد الأمة الإسلامية، «ولا سبيل عند حازم لمواجهة الانحسار والسقوط في الحاضر، إلا بالعودة إلى نقيضها في الماضي، ومن ثمّ تأكيد الأمجاد القديمة، التي صاحبت انتصار العرب وفتوحهم وقوتهم، وصاحبت ازدهار الشعر وفتوته، في آن»[١٧٣]. ولكن هذا الدافع السياسي التاريخي لا يقلل من أهمية التقاليد التي اعتبرها حازم مكملة للموهبة أو الطبع الذي يراه في حالة احتياج دائمة للتقويم. وفي هذا أيضا، يرى حازم القرطاجني أن الظرف التاريخي الذي عاشه وعاشته الحضارة العربية في القرن السابع الهجري أثر في الطبع الشعري الذي داخله الكثير من الفساد. وفي تأكيده على أهمية التقاليد الفنية تحرك حازم على محورين: الأول، علاقة الشاعر بالشعر؛ والثاني علاقة الشاعر بالنقد التنظيري.

أما عن علاقة الشاعر بالشعر فقد بيَّن حازم أهمية ملازمة الشاعر المبتدئ للشاعر الفحل والشعراء الفحول كوسيلة لاكتساب الوعي الضروري بالتقاليد الفنية:

> «وأنت لا تجد شاعرا مجيدا منهم إلا وقد لزم شاعرا آخر المدة الطويلة، وتعلم منه قوانين النظم، واستفاد عنه الدربة في التصاريف البلاغية. فقد كان كُثيِّر أخذ الشعر عن جميل، وأخذه جميل عن هدبة بن خشرم، وأخذه هدبة عن بشر بن أبي خازم. وكان الحطيئة قد أخذ علم الشعر عن زهير وأخذه زهير عن أوس بن حجر. وكذلك جميع الشعراء العرب المجيدين المشهورين»[١٧٤].

في غيبة وسائل النشر كما نعرفها، وضيق دائرة رواية الشعر، مهما كان اتساعها، مقارنة بالطباعة والنشر، فإن ملازمة الشاعر المبتدئ للشاعر الفحل المتمرس في صنعته، والذي لازم هو الآخر في شبابه، كما يقول حازم، شاعرا فحلا آخر، وهكذا إلى نقطة البداية غير المرئية، كانت هذه الملازمة الوسيلة الأولى لتحقيق معرفة بالتقاليد الأدبية، أو الشعرية. وهنا لابد من نقلة، تساعدنا

في إبراز أهمية ما قاله البلاغي العربي القديم في القرن الثالث عشر الميلادي. ففي بداية مقاله المشهور عن «التقاليد والموهبة الفردية» يعيب إليوت على النقاد المعاصرين ميلهم، عند تقييمهم لإنجاز الشاعر الجديد، إلى البحث عن الجديد في شعر الشاعر، عن مواطن الاختلاف مع الشعراء الآخرين، من السابقين عليه والمعاصرين له، وعزل ذلك الجديد المختلف وتقييم الشاعر على أساس اختلافه وجدته. وفي رفضه لذلك الاتجاه الخاطئ يؤكد إليوت أن النظرة الموضوعية إلى القصيدة الجديدة سوف تؤكد أن أكثر مكوناتها إثارة للاهتمام، بل أكثرها ذاتية وتفردا، هي تلك الأجزاء التي يؤكد فيها السلف وجودهم. والملازمة التي ينادي بها حازم تحقق، من بين أمور كثيرة، وجود طابور السلف الطويل في إبداع الشاعر الجديد أو المتأخر، بمعنى إليوت نفسه.

أما المحور الثاني، وهو علاقة الشاعر بالنقد التنظيري، فهي نقطة اختلاف مع المفاهيم الحديثة قد تحسب لحازم القرطاجني بمعنى، وقد تحسب عليه، بمعنى آخر. النقد التنظيري الذي نتحدث عنه هو القواعد التي تحكم الإبداع الشعري كما وضعها البلاغيون، ومعرفتها تعتبر علما بالشعر «لو تتبعه متتبع متمكن من الكتب الواقع فيها ذلك لاستخرج علما كثيرا موافقا للقوانين التي وضعها البلغاء في هذه الصناعة»[174]. ما يحسب لحازم هنا أنه حرص على التقنين والتقعيد في عصر مهدد بفوضى ما قبل السقوط وهنا، كما قلنا، يمكن أن نقول إن حازما القرطاجني، البلاغي العربي القديم، كان أكثر حداثة من الناقد الأمريكي - الإنجليزي، لأنه كان أكثر حرصا على تعلم الشاعر للقوانين التي تحقق علمية الشعر. وفي الوقت نفسه فإن شغف القرطاجني الواضح بالتقنين والتقعيد هو نقطة الضعف نفسها في نظريته الأدبية، لأن الثابت منذ عرف الإنسان الإبداع والنقد أن الإبداع هو الذي يقنن لنفسه بالدرجة الأولى، وإن كان يخفف من ثقل ذلك الولع بالقوانين من جانب حازم أنه يربط بين الخبرة بالتقاليد ومعرفة القواعد، وبين الطبع أو الموهبة التي لا تصلح الخبرة أو القواعدمن دونها ولا تكفي لإبداع شعر جيد.

لكن الربط بين الموهبة والتقاليد عند حازم ليس مجرد تلازم حتمي، بل توحد كامل تتحول معه التقاليد والقواعد والقوانين إلى جزء لا يتجزأ من الطبع أو الموهبة. فالموهبة وحدها لا تكفي لإنتاج شعر جيد، وهذا ما أكده إليوت في القرن العشرين حينما قال إن الحس التاريخي ضروري بالنسبة لمن

يريد الاستمرار في الكتابة بعد سن الخامسة والعشرين، وقد قصد بذلك التحديد إلى أن الشاعر المبتدئ قد ينتج في شبابه عملا أو عملين جيدين اعتمادا على الموهبة وحدها، لكنه، إذا أراد الاستمرار، يحتاج إلى الحس التاريخي والتقاليد. والتقاليد وحدها، أي القوانين التي تحكم الإبداع، لا يمكن أن تنتج شعرا جيدا من دون موهبة. إنها تنتج صنعة وتكلفا فقط وحينما يطالب حازم القرطاجني بأن تصبح التقاليد، والقواعد التي تحكم فعل الإبداع «كالطبع الذي لا تكلف معه»، يكون كمن يتحدث بلسان إليوت في رأيه عن درجتي الوعي واللاوعي اللتين يتطلبهما فعل الإبداع. لقد أشرنا في بداية الحديث عن التقاليد والموهبة الفردية إلى ما يأخذه إليوت على شاعر يكون واعيا حيث يجب أن يكون غير واعٍ، وغير واعٍ حيث يجب أن يكون واعيا. ثم يترك إليوت مقولته المحورية دون تفسير. هنا يصبح التفسير ضروريا لتفهم ما يعنيه التوحد بين الموهبة والتقاليد عند كل من ت. س. إليوت وحازم القرطاجني. إن ما يتحدث عنه إليوت في الواقع يرتبط بالفصل الذي قد يرى به البعض أو يمارسه بين الموهبة (الطبع) والتقاليد. فلنتخيل شاعرا لا يملك إلا موهبة متفردة في كتابة الشعر. وحينما يمارس ذلك الشاعر فعل الإبداع فإنه يكون غير واعٍ، ولا نقصد هنا درجة من الغيبوبة أو الحلم التي يتحدث عنها أفلاطون في حواره المعروف «Ion». لكن اللاوعي الذي يقصده إليوت هنا هو أنه لا يعرف لماذا يختار هذه اللفظة دون تلك، ولماذا يركب الصورة بهذا الشكل. إنه يفتقر إلى «القوة المائزة» التي يحددها حازم القرطاجني كواحدة من ملكات الشاعر الثلاث: «القوة الحافظة والقوة المائزة والقوة الصانعة». ما نقصده أن الشاعر يحتاج، بالإضافة إلى درجة اللاوعي التي تأتي مع الموهبة، إلى درجة من الوعي النقدي بما يفعل. أما إذا كان الشاعر لا يمتلك الموهبة الأساسية، ويعتمد على التقاليد وما يتعلمه من قواعد النظم والإبداع، فإن فعل الإبداع سيكون بالنسبة له عملية وعي فقط تفتقر إلى لاوعي الموهبة، ومن هنا تجيء عملية التوحد بين الموهبة والتقاليد عند إليوت وحازم، وهو توحد يجعل الشاعر، في أثناء فعل الإبداع، واعيا حيث يجب أن يكون واعيا، ولا واعيا حيث يجب أن يكون لاواعيا.

بعد ذلك الاستعراض السريع لقضية التقاليد والموهبة الفردية لا أظن أن هناك من يستطيع أن ينكر، أن تلك القضية، تمثل خيطا واضحا في ضفيرة النظرية الأدبية العربية.

و ـ الركن الأخير: الشكل والمضمون

سوف يتساءل البعض، ولا شك، حول جدوى التوقف عند قضية الشكل والمضمون باعتبارها قضية منتهية ومحلولة. ومؤلف المرايا المقعرة يسلم بشرعية التساؤل إذا كان القصد منه أن الحديث عن الشكل والمضمون لم يعد بالسخونة التي كان عليها في الربع الأول من القرن العشرين في العالم الغربي، والشرقي أيضا، وحول منتصف القرن في العالم العربي حينما كانت المعركة بين أصحاب الواقعية الاشتراكية وأصحاب النقد الجديد على أشدها. عندئذ كان للحديث عن قضية الشكل والمضمون شرعيته، ولكن التسليم بذلك لا يعني أن القضية لم تكن حتى عهد قريب جدا موضوعا للجدل تبودلت بسببه الاتهامات والاتهامات المضادة، كما كتب شكري عياد. ثم إن ذلك لا يعني أيضا أن القضية، بكل تنويعاتها الحديثة، لم تكن في موقع القلب من البلاغة العربية منذ أطلق الجاحظ قولته المشهورة: «والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي». ولا نكون مبالغين إذا قلنا إن الكثير من القضايا التي سبق لنا التوقف عندها في الدراسة الحالية، سواء في النظرية اللغوية أو النظرية الأدبية، تصب بشكل مباشر في قضية الشكل والمضمون، التي تصب بدورها في تلك القضايا. وبصرف النظر عن سخونة القضية أو برودتها، فإننا لا نعيد قراءة التراث البلاغي العربي لنؤسس شرعية نقد حديث قد يكون ساخنا أو غير ساخن، بل لنؤسس شرعية التراث ذاته، ولنؤكد أن معظم مكونات النظريات النقدية الحديثة لم تكن غريبة تماما على البلاغة العربية القديمة. وهذا في حد ذاته سبب كاف للتوقف عند قضية الشكل والمضمون في تراثنا العربي.

ثم من قال إن الجدل حول الشكل والمضمون قد تراجع؟ ما علينا إلا أن ننظر حولنا في العالم العربي فقط لنتأكد أن القضية لم تفقد في نهاية القرن الماضي شيئا من السخونة التي اتصفت بها في بدايته. وعلى الرغم من الادعاء بأن البنيوية قد انتهت ـ وقد انتهت بالفعل في بلاد النشأة! ـ إلا أن النقاد العرب مازالوا يمارسونها جهارا، حتى هؤلاء الذين يدعون أنها قد انتهت. والواقع أن البنيويين العرب في موقف لا يحسدون عليه بأي حال من الأحوال. فقد انبهروا في فترة ما، في بداية الثمانينيات على وجه التحديد

بالبنيوية ووقعوا ضحايا «فتنتها»، ثم ما لبثوا، وبسرعة شديدة، أن أدركوا أن البنيوية انتهت، بل كانت قد انتهت بالفعل في بلاد النشأة قبل أن يفتتنوا هم بها. وبدأ البعض يكتب في التفكيك بالفعل ويترجم فكره منذ منتصف الثمانينيات، أي بعد سنوات تعد على أصابع اليد الواحدة من صدور العدد الأول من فصول. وحتى ذلك الوقت كانت النقلة من البنيوية إلى التفكيك أمرا طبيعيا ما دمنا منبهرين بإنتاج العقل الغربي، وبصرف النظر عن أننا بدأنا النقل عن المشروعين النقديين بعد أن كانا قد ازدهرا وانتهيا بالفعل في بلاد النشأة. لكنهم سرعان ما اكتشفوا أن الإستراتيجية النقدية الجديدة، وهي التفكيك، تقدم للمثقف العربي مجموعة من المزالق والمحاذير التي لا يستطيعون الدخول فيها. وقد أشرنا إلى هذه المحاذير في الجزء الأول من الدراسة الحالية. وهكذا، وكما يحدث في قصص الخيال العلمي، تجمد البنيويون العرب، في أثناء رحلة التحديث، داخل نفق الزمن عند نقطة غير محددة. فهم لا يملكون إلا الاعتراف بنهاية البنيوية. وهم لا يستطيعون دخول متاهات التفكيك، ومن ثم يعودون إلى البنيوية: يعترفون بانتهائها ويمارسون مبادئها تطبيقا ويؤسسون عليها تنظيرا. وهكذا، وفي مقابل سجن اللغة الذي تحدث عنه فريدريك جيمسون كأحد سلبيات المشروع البنيوي، وجد البنيويون العرب أنفسهم سجناء الزمن دون أن يلوح في الأفق منفذ يخرجهم من ورطتهم. وإذا رأى البعض في ذلك التحليل تحاملا، فليحددوا لنا المذهب النقدي، العربي أو غير العربي، الذي يتبعونه منذ فترة غير قصيرة! لكن نقد البنيوية ونقضها ليس موضوعنا، وقد قمنا بذلك بما فيه الكفاية في المرايا المحدبة.

موضوعنا الحالي هو البنيوية التي مازالت معنا، حتى عهدقريب، على الأقل - حتى لا يغضب البعض - وقضية الشكل والمضمون. لقد أعاد المشرع البنيوي، بشقيه اللغوي الصرف والتوليدي، الجدل حول الشكل والمضمون إلى دائرة الضوء من جديد. وحينما «يقارب» البنيوي النص الأدبي من المنظور اللغوي ويجشم نفسه عناء تحديد العلاقة بين الوحدات اللغوية داخل البنية أو الجملة، ثم العلاقة بين الأنساق الصغرى والأنساق أو الأنظمة الكبرى، وكيف تحدث الدلالة عند سقوط المحور الرأسي على المحور الأفقي، مركزا في أثناء ذلك كله على كيفية تحقق الدلالة وليس

ماهيتها، فإنه بذلك يتعامل مع القيمة الشكلية للنص. وفي المقابل، فإن أصحاب البنيوية التوليدية حينما يفتحون النص أمام البنى والأنظمة الثقافة الأخرى، مثل علوم السياسة والاقتصاد والاجتماع وعلم النفس، فإنهم بذلك يتحولون في اتجاه المضمون، وإن كانوا يظلون مقيدين بكيفية حدوث الدلالة. ربما لا يتحدث أحد عن قضية الشكل والمضمون في أثناء ذلك كله، لكن القضية تمثل الحاضر الغائب.

من هنا تأتي أهمية إرجاع القضية برمتها إلى التراث النقدي. ومرة أخرى سوف يدهش القارئ للنظرة الشاملة والمفصلة التي تناول بها البلاغيون العرب قضية الشكل والمضمون في كل تشعباتها وبطريقة تجعل ذلك الجدل القديم جديدا في كل شيء. وفي الوقت نفسه، فإننا نذكر القارئ بأننا لا نستطيع مناقشة قضية الشكل والمضمون بمعزل عن القضايا الأساسية التي توقفنا عندها في تطور علمي المعاني والبيان العربيين. فنحن لا نستطيع أن نتحدث عن الشكل والمضمون بمعزل عن ثنائية اللفظ والمعنى، أو الصور والمادة، أو الأدب والأخلاق، أو نظرية النظم والضم. وفي ظل ذلك الربط الحتمي بكل تلك القضايا، بل بسببه، تعددت مواقف البلاغيين العرب، تماما كما تعددت مواقف النقاد المحدثين في القرن العشرين، من العلاقة بين الشكل والمضمون: فمنهم من تحمس للشكل على حساب المضمون أو الصورة على حساب المعنى، ومنهم من حاول إمساك العصا من منتصفها بين هذا وذاك، ومنهم من قال إننا لا نستطيع أن نتجاهل المضمون في تقويمنا للشعر، ومنهم من تبنى موقفا بالغ النضج قائلا بأن الشكل والمضمون وجهان لعملة واحدة، ولا يمكن مناقشة جانب بمعزل عن الآخر.

لنبدأ بنموذج لأحد هذه المواقف قبل أن نتحول إلى مناقشة المواقف جميعا ببعض التفصيل. نموذجنا هذه المرة لعبدالقاهر الجرجاني الذي توافر أكثر من غيره من البلاغيين العرب على دراسة قضية اللفظ والمعنى في الشعر، والذي قدم في نهاية الأمر موقفا نقديا لا يقل عن حداثته ونضجه عن أي موقف نقدي آخر في القرن العشرين: في معرض الحديث عن العلاقة بين المعنى والصنعة، أو المادة - الهيولي - والصورة، يكتب الجرجاني في دلائل الإعجاز:

«إن سبيل المعاني سبيل أشكال الحُلي كالخاتم والشنف والسوار. فكما أن من شأن هذه الأشكال أن يكون الواحد منها غُفلا ساذجا لم يعمل صانعه فيه شيئا أكثر من أن يأتي بما يقع عليه اسم الخاتم إن كان خاتما والشنف إن كان شنفا، وأن يكون مصنوعا بديعا قد أغرب صانعه فيه، كذلك سبيل المعاني أن ترى الواحد منها غفلا ساذجا عاميا موجودا في كلام الناس كلهم ثم تراه نفسه وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة وإحداث الصور في المعاني فيصنع فيه ما يصنع الصَّنَعُ الحاذق حتى يغرب في الصنعة ويدق في العمل ويبدع في الصياغة»[١٧٦].

يقارن عبدالقاهر بين الصانع أو الصائغ الحاذق وما يفعله في مادته، وبين الشاعر وما يفعله في معانيه. وفي الحديث عن الفضة والصائغ يقارن الجرجاني بين صائغ لا يتقن صنعته فيجيء الخاتم أو السوار غفلا ساذجا، ربما تكون قيمته الوحيدة في الفضة أو الذهب الذي صنع منه وبين صائغ حاذق يحول الذهب أو الفضة إلى خاتم أو سوار بديع الصنع، قيمته لم تعد في مادته بل في صنعته أو «شكله». والشيء نفسه مع المعنى حينما يستخدم اللفظ على الحقيقة ولا تتعدى وظيفته نقل معنى غفل ساذج عامي أو معروف، وحينما يصنع منه شاعر حاذق بيت شعر جيد. وهكذا يستطرد عبدالقاهر مقدما نموذجا للمعنى خارج الشعر والمعنى نفسه داخل الشعر:

«وشواهد ذلك حاضرة لك كيف شئت، وأمثلته نصب عينيك من أين نظرت، تنظر إلى قول الناس: الطبع لا يتغير ولست تستطيع أن تخرج الإنسان عما جبل عليه: فترى معنى غفلا عاميا معروفا في كل جيل وأمة، ثم تنظر إليه في قول المتنبي:

يُراد من القلب نسيانكم وتأبى الطباع على الناقل

فتجده قد خرج في أحسن صورة، **وتراه جوهرة بعد أن كان خرزة، وصار أعجب شيء بعد أن لم يكن شيئا**[١٧٧]» [التأكيد من عندي].

لقد تحول المعنى البسيط و«العامي»، أي الذي يعرفه عامة الناس، في بيت الشعر إلى جوهرة بعد أن كان خرزة تافهة، وصار أعجب شيء بعد أن كان لا شيء. وهكذا حينما نتعامل نقديا مع بيت المتنبي، فإننا، في رأي

عبدالقاهر، يجب ألا نقيم تقييمنا له وحكمنا عليه على أساس معناه، أو مضمونه، بل على البيت كبيت شعر، كنظم، أو كشكل. لكننا بهذا المدخل المبكر نكون قد قصرنا النظرية الأدبية العربية على النقد الشكلاني وحققنا فصلا تعسفيا بين الشكل والمضمون. وهذه ليست حقيقة النظرية الأدبية العربية، بل إنها ليست حقيقة النظرية الأدبية عند عبد القاهر الجرجاني نفسه. لنعد إذن إلى البداية لنقوم باستعراض سريع للموقف من قضية الشكل والمضمون بعيدا عن التبسيط المخل.

كان الجاحظ، بلا شك، من البلاغيين العرب الأول الذين وقعوا في فخ الفصل بين الشكل والمضمون بعبارتيه المشهورتين اللتين رددهما البلاغيون العرب من بعده حتى نهاية العصر الذهبي تقريبا مما يؤكد تأثيرهما العميق في تحديد هذا الركن من أركان النظرية الأدبية العربية. والمقولتان لا يمكن الفصل بينهما لأن كل واحدة تحدد معنى الأخرى ودلالتها. المقولة الأولى: «فالمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي... إلخ»، والثانية: «وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ... وسهولة المخرج، وصحة الطبع... وجودة السبك... وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير». قد يبدو معنى المقولتين، للوهلة الأولى، واضحا صريحا مباشرا لا يحتمل اللبس، خاصة إذا تعاملنا معهما بالتحديد نفسه الذي مارسه عبدالقاهر فيما بعد في تعامله مع المعنى والصورة، وما نقصده نحن بالمضمون والشكل. على هذا الأساس، تكون المعاني أو المادة الهيولي، كما هي الحال في المعنى الغفل الذي بدأ به ومنه المتنبي في البيت الذي ذكره عبدالقاهر، منفصلا عن الصورة أو الشكل. لكن الأمور في تلك الفترة المبكرة من تاريخ البلاغة لم تكن بمثل هذا الوضوح بل إن ما يقوله الجاحظ في الحيوان بشأن هذه القضية يعدله في البيان والتبيين. وقد توقف العشماوي عند ذلك الغموض محذرا من التسرع في فهمها فهما سطحيا:

> «وفي عبارة الجاحظ على شهرتها وكثرة تداولها، بل وتأثيرها الشديد فيمن جاؤوا بعد الجاحظ من نقاد، غموض واضح فهي لم تحدد التحديد الصحيح لمفهوم المعنى عند الجاحظ وفصلت فصلا صارما بين اللفظ والمعنى.
>
> أما عن غموض العبارة فناشئ من أن الجاحظ قد نفض عن المعنى كل أهمية، وذلك في كلماته الأولى التي تبدو انفعالية حاسمة،

وذلك عندما نفى الحسن في الكلام عن المعنى بأن جعل المعاني مطروحة في الطريق... فهل المقصود من هذا أن المعنى شيء وصياغته شيء آخر؟ أم المقصود أن العبرة في الشعر بصيغته وليست بأفكاره أو معانيه؟»(١٧٨).

وبرغم الغموض الذي أشار إليه العشماوي، إلا أننا لا نستطيع إنكار الجاحظ الواضح لـ «جودة السبك» وهو ما لا يتعارض مع آراء الجاحظ في الإعجاز اللغوي للقرآن الكريم، فهو لا ينفي أهمية المعاني في القرآن، ولا يمكن أن يكون قد قصد إلي ذلك، لكن المتفق عليه أن القرآن جاء معجزا بلغته وبلاغته، ولهذا رفض البلاغيون العرب مبكرا مبدأ «الصرفة» الذي قال إن العرب كانوا قادرين على الكتابة بلغة لا تقل بلاغة عن لغة القرآن لو لم يصرفهم الله عن ذلك. فالقرآن بليغ بلغته التي لا يقدر عليها العرب مهما أوتوا من بيان، لهذا اهتم البلاغيون بدراسة الإعجاز اللغوي دون أن يعني ذلك على الإطلاق التقليل من أهمية معانيه، وهو ما يؤكده صلاح رزق في أدبية النص حيث يرى أن موقف الجاحظ بصفة عامة يقوم على أن القرآن معجز من حيث تميز بديع نظمه وبلاغة تأليفه عن كل نظم وتأليف. «وتدل بحوثه [الجاحظ] الموزعة في كتبه المتعددة على أن سبيل التأكيد من ذلك واستكشاف معالمه تلتمس في الكيفية الخاصة لتعبيره عن المعاني على نحو يبلغ الغاية من توظيف المجاز في اللفظ والتركيب وتحقيق فاعلية التشبيه والتمثيل والاستعارة والمجاز الدقيق في موضعه»(١٧٩).

وعلى الرغم من توقف ابن طباطبا عند قضية الشكل والمضمون واستخدامه لمفردات أكثر اقترابا من استخدامنا المعاصر للمصطلحين، إلا أن موقفه لا يخلو من التشوش الذي يقترب من التضارب الصريح أحيانا، وهو تشوش يفرضه موقفه المبدئي الذي يربط بين الشعر والوظيفة الأخلاقية، إذ إن هذا الربط المبدئي بين الشعر والأخلاق يدفع ابن طباطبا إلى القول بأهمية المعنى داخل الصياغة الشعرية وخارجها، ومن ثم، فإن ذلك المعنى يقبل الحكم القيمي بمفرده. وهذا الفصل الصريح بين المعنى والقصيدة، بين الشكل والمضمون يتعارض مثلا مع مقولة ابن طباطبا المعروفة: «والكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه، كما قال بعض الحكماء: للكلام جسد وروح، فجسده النطق وروحه معناه»(١٨٠)، مما

يعني استحالة الفصل بين الشكل والمضمون، تماما كما يستحيل الفصل بين الجسد والروح. ولا يستطيع الإنسان أن يفهم رأي ابن طباطبا النهائي إلا في ضوء فهمه لأهمية الوظيفة الأخلاقية للأدب، وهي وظيفة قد تفسر، دون أن تبرر، رأي ابن طباطبا في إمكان نثر معنى القصيدة الشعرية دون أن يفقد ذلك النثر جودة المعنى. ويتوقف جابر عصفور في مفهوم الشعر عند محاولة ابن طباطبا لتحقيق درجة من التوازن بين الموقفين المتناقضين:

> «أي أن ابن طباطبا يحاول الموازنة بين رد حسن الشعر إلى الصياغة وضرورة الاهتمام بالمعنى، وبذلك يوازن بين تصوراته الأخلاقية عن المعنى وتسليمه بأهمية الصياغة ودورها الأساسي في صنعة الشعر، فلا يتعارض مع التسليم بأن المعنى الواحد يمكن أن يعبر عنه بطرائق متعددة... وعلى هذا الأساس يمكن أن يصبح محتوى القصيدة أفكارا قائمة بذاتها، لها وجودها المستقل، ومستوياتها متباينة المغزى والجدوى، فإن القيم من هذه الأفكار يحدث تأثيرا أقوى من خلال صياغة - هي بدورها - كيان مستقل، توشى به المعاني كما يوشى الثوب بالتطريز، وتبرز به الأفكار كما تبرز الجارية من أحسن معرض»[١٨١].

وفي بعض الأحيان يقف الإنسان في حيرة أمام بعض مقولات ابن طباطبا التي توحي بأكثر مما تقول وبأكثر مما قصد إليه البلاغي العربي نفسه، من هذه المقولات قوله «للمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض، وكم معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه»[١٨٢]. هل يتحدث ابن طباطبا هنا، كما يرى عصفور، عن «ملاءمة معاني الشعر لمبانيه»؟ أم عن عكس قراءة عصفور، وهو «ملاءمة مباني الشعر لمعانيه»؟ أم عن الاثنين معا؟ كلمات العلوي تشي بأنه يتحدث عن الاثنين معا، خاصة حينما يتحدث عن المعنى الحسن الذي شين بمعرضه والمعرض الحسن الذي ابتذله معنى رخيص. وبهذا يعيدنا ابن طباطبا إلى صورته الأولى عن الجسد والروح والشكل والمضمون اللذين لا يمكن عزل الواحد منهما عن الآخر. وتزداد

حيرتنا مع الشطر الأول من المقولة حيث يقول: «للمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها». وهذا مبدأ يفرض علينا إعادة قراءة الشطر الثاني من منظور مختلف. لكن السؤال الذي يفرض نفسه علينا فرضا هنا: هل يعني ابن طباطبا أن كل معنى يفرض صورته التي يحسن تجسيده بها؟ هل يفرض المعنى شكله؟ وقبل أن نتسرع في الإجابة دعونا نحذر القارئ بأن العلوي هنا لا يقصد «بالألفاظ» الألفاظ مفردة، ولكننا، ومن داخل منظومة المعنى واللفظ التي انشغلت بها البلاغة العربية، نقصد بالألفاظ الصورة أو التجسيد أو كل ما يدخل في تكوين المعرض، أي الصورة النهائية. إذن، فحينما يقول ابن طباطبا «أن للمعاني ألفاظ تشاكلها» فلابد أنه يعني أن المادة تفرض الشكل الذي يناسبها. وهذا مبدأ نقدي حديث توصل إليه النقاد حتى يخرجوا من ازدواجية الشكل والمضمون إلى التوحد الكامل بين الشكل والمضمون. هل هذا هو ما توحي به كلمات ابن طباطبا في نهاية القرن الثالث وبداية القرن الرابع الهجريين؟

ويقترب قدامة بن جعفر من موقف النقد الحديث بخطى ثابتة فيما يتعلق بقضية الشكل والمضمون. لقد ابتعد تماما عن تأرجح ابن طباطبا بين الشكل والمضمون وعن الغموض الذي لازم موقفه وهو يحاول إمساك العصا من وسطها. وفي تلك المرحلة المبكرة من تاريخ البلاغة العربية يطور العقل العربي موقفا مكتمل النضج يقوم على الربط الذي لا انفصام له بين الشكل والمضمون، خاصة بعد أن فصل بين قيمة الشعر كشعر ووظيفته الأخلاقية بصورة واضحة، وهو الفصل الذي سيؤسس عليه بعد ذلك مباشرة كل من القاضي الجرجاني وعبدالقاهر موقف البلاغة العربية النهائي من العلاقة بين الشعر والغايات الأخلاقية والعملية. وما علينا إلا أن نذكِّر، بداية، بموقف قدامة من بيتي امرئ القيس:

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضـع ... فألهيتها عن ذي تمائم محول

إذا ما بكى من خلفها انصرفت له ... بشق وتحتي شقها لـم يحـول

وكيف دافع عن البيتين ضد تهمة فحش المعنى باعتبار أن ذلك حكم أخلاقي لا علاقة له بالشعر كشعر، فليست «فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلا رداءته في ذاته». وقد توقفنا في ركن سابق عند نضج النظرة الجمالية التي يعبر

عنها موقف قدامة. ما يهمنا في السياق الحالي أنه إذا كان ذاك هو موقف قدامة من المعنى فإنه يعني اهتماما أكثر بالصياغة والصناعة والصورة، أي الشكل. وهكذا نتوقف مرة أخرى عند كلمات لقدامة سبقت إحالة القارئ إليها، وإن كنا هذه المرة ندرسها من منظور مختلف:

> «إن المعاني كلها معروضة للشاعر وله أن يتكلم فيها فيما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة. وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعة والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة» (١٨٣) [التأكيد من عندي].

هنا يقدم قدامة بن جعفر نظرية جمالية ونقدية كاملة في سطور قليلة. وسوف نتقبل مخاطرة التكرار في بعض الجزئيات ونحن نحدد مكونات هذه النظرية التي نقول بتكاملها. يؤكد قدامة حرية المبدع في الكتابة في أي موضوعات يشاء «من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه». ثم يعود في نهاية السطور لتأكيد تلك الحرية ورفض الحظر حينما يقول إن تلك المعاني قد تكون «من الرفعة والضعة والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة». ومن الواضح هنا أنه ينطلق من موقف رفض تقييم الشعر في ضوء «أخلاقية» أو «لا أخلاقية» معانيه. وبيتا شعر امرئ القيس بالطبع ماثلان في ذهنه لأنه سيحيل إليهما ويدلي برأيه في فحش المعنى أو عدم فحشه بعد سطور قليلة من نقد الشعر. كان ذلك هو المكون الأول في النظرية. أما المكون أو الجزء الثاني فيها فهو نتيجة تترتب على الأول، وهو أن محك القيمة في التعامل مع الشعر هو «البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة»، والتجويد الذي يعنيه قدامة هو تجويد صناعة الصورة، تماما كتجويد النجار في صناعة الباب والصائغ في صناعة الحلي، وهذا أمر طبيعي. فإذا كان قدامة قد رفض الحكم على الشعر باعتباره معنى أو مضمونا فمن الطبيعي أن يؤسس حكمه على الشعر باعتباره تصويرا أو شكلا. وإلى هنا فإن موقف قدامة بن جعفر لا ينقصه النضج النقدي. لكنه، وفي منتصف المقتطف الذي أحلنا إليه،

يدخل عنصرا أو مكونا ثالثا إلى نظريته الأدبية أهملته القراءات الحديثة للتراث حتى الآن بشكل غريب ولافت للنظر. فبين الحديث عن الشعر والمعنى، من ناحية، والنجارة والخشب، من ناحية ثانية، يكتب قدامة: «**كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها مثل الخشب للنجارة والفضة للصائغ**». عمَّ يتحدث قدامة بن جعفر هنا؟ إن الجملة، مبسطة، تعني أنك لا تستطيع أن تشكل شيئا لا وجود له، وأنه، لكي يتم التشكيل، لابد من وجود مادة تقبل ذلك التشكيل. إنه يتحدث بوضوح، وإن كان موجزا، عن ارتباط الشكل بالمضمون والمضمون بالشكل بصورة لا يمكن معها الفصل بينهما. بل إنه يذهب إلى أبعد من ذلك، إذ يقول إنه لا وجود للشكل من دون مضمون ولا وجود للمضمون - إذا كنا نتحدث عن المعنى داخل القصيدة، وليس المعنى غفلا عاما - دون شكل. فالباب الذي يصنعه النجار، وهو أساس الحكم على صنعته ومدى تجويده فيها ومقياس حذقه المهني Craftsmanship، لا يمكن أن يجيء إلى الوجود دون مادته الأولى، وهي الخشب. والشيء نفسه مع الخاتم أو السوار والصائغ والفضة أو الذهب. ويسحب قدامة العلاقة نفسها والحكم على العلاقة بين القصيدة والشاعر والمعنى، فالقصيدة لا تأتي إلى الوجود مفرغة من المعنى، والمعنى الشعري هو الآخر، لا يوجد إلا في القصيدة، في الشكل أو الصورة الفنية. وإذا كان هناك من سيقول إننا حملنا جملة واحدة قصيرة كل هذا المعنى، فعليهم أن يتذكروا أن الكثير على القضايا النقدية المعاصرة تعتمد أحيانا على جمل لا تزيد على جمل قدامة بن جعفر!

ويصل موقف البلاغة العربية القديمة من قضية الشكل والمضمون إلى ذروة حداثتها - بمعنى عصريتها فقط modernity - عند عبدالقاهر الجرجاني. ومن نافلة القول هنا التذكير بأن موقف عبدالقاهر من الشكل والمضمون لا ينفصل عن آرائه في النظم وثنائية اللفظ والمعنى. والشيء نفسه في الواقع يمكن أن يقال عن جميع أركان النظريتين اللغوية والأدبية عند عبدالقاهر، فهي جميعها أجزاء من نسيج نظرية النظم. وقد توقفنا في بداية الحديث عن الشكل والمضمون عند كلمات لعبد القاهر يؤكد فيها أهمية النظم مقارنا بالمعنى، وقد اعتمد عبدالقاهر في تأسيسه لتلك الأولوية وذلك التفضيل على المقارنة المطروقة، والتي اعتمد عليها البلاغيون العرب جميعا

تقريبا، وهي المقارنة بين الصناعة: صناعة التجار أو الصائغ أو الصباغ أو النساج وبين «صناعة الشعر»: كذلك سبيل المعاني أن ترى الواحد منها غفلا ساذجا عاميا [يشترك فيه عموم الناس] موجودا في كلام الناس كلهم ثم تراه نفسه وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة وإحداث الصور في المعاني فيصنع ما يصنع الصَّنَعُ الحاذق حتى يغرب في الصنعة ويدق في العمل ويبدع في الصياغة»[١٨٤]. وقد قلنا في حينه إن تلك كلمات تؤسس الأولوية بشكل قاطع للصورة أو الصناعة أي الشكل. لكن موقف عبدالقاهر الحقيقي من قضية الشكل والمضمون ليس بهذه البساطة، فهو يطور موقف قدامة بن جعفر السابق الذي يشي أو يوحي بالربط بين الشكل والمضمون إلى موقف نقدي وجمالي متكامل يجيء تتويجا لآراء البلاغيين العرب السابقين من ناحية وتمهيدا ناضجا للموقف المماثل من قضية الشكل والمضمون في عصرنا الحديث، من ناحية ثانية.

ويعيدنا الموضوع إلى نقطة البداية - وهي أيضا نقطة النهاية - عند عبدالقاهر، وهي ثنائية اللفظ والمعنى كمحور جوهري لنظرية النظم. ولن نعبر الجسور نفسها التي عبرناها أكثر من مرة من قبل. وإذا فعلنا فسوف يكون ذلك من قبيل التذكرة الموجزة. من المقولات التي تعتبر إيجازا رائعا لنظرية النظم عند عبدالقاهر وعلاقتها بثنائية اللفظ والمعنى، والتي سبق أن توقفنا عندها قول الجرجاني: «وجملة الأمر أنا لا نوجب الفصاحة للفظة مقطوعة مرفوعة من الكلام الذي هي فيه، ولكنا نوجبها لها موصولة بغيرها، ومعلقا معناها بمعنى غيرها».

لقد كان عبدالقاهر، في رفضه لموقف اللفظيين، حريصا على تأكيد أن المعاني لا توجد في الألفاظ مفردة، بل إنه من بين البلاغيين الذين أثبتوا مبكرا اعتباطية العلامة، فالحروف لا ترتب في اللفظة حسب معنى مسبق، أي أننا لا نستطيع أن نتحدث عن نظم للحروف في كلمات. ومن هنا كان من الممكن أن يتعارف على أن التصوت «رب ض» يشير إلى فعل الضرب بدلا من «ض ر ب»، وانتهى في نهاية الأمر إلى أن الألفاظ تشير، كعلامات، إلى أشياء متفق مسبقا على إشارتها إليها، ولكنها مفردة لا تحدث معنى، أي معنى. من جهة ثانية فإن تطبيق أحكام النحو وقوانينه ليس كافيا لتحقيق المعنى. فالنحو ليس قوالب مفرغة أو جامدة، لكنه أداة أساسية لتمكين «النظم» أو البنية

اللغوية، من تحقيق دلالة ومعنى. بل، وهذا هو المهم، إن البنية اللغوية تنظم وحداتها، وتقام العلاقات بين تلك الوحدات حسب أحكام النحو، لكن ذلك النظم وتلك العلاقات يحددها المعنى المسبق في العقل، وهنا يكمن أخطر ما يقوله الجرجاني في قضية الشكل والمضمون.

وهنا لابد من عبور جسر سبق لنا أن عبرناه، ربما أكثر من مرة، لكننا كدأبنا حتى الآن، نعبره نحو غاية جديدة، ونتعامل مع الإحالة نفسها من منظور مختلف. يفرق الجرجاني، ويلح في ذلك في أكثر من موضع في دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة، بين نظم اللفظة مفردة وعلاقتها بالمعنى، ونظم الألفاظ داخل بنية لغوية وعلاقة ذلك النظم بالمعنى. وفي ذلك يكتب عبدالقاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز:

«وذلك أن نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط **وليس نظمها بمقتضى عن معنى ولا الناظم لها بمقتف في ذلك رسما من العقل أن يتحرى في نظمه لها ما تحراه** فلو أن واضع اللغة كان قد قال «ربض» مكان ضرب لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد. **وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس**. فهو إذن نظم يعتبر فيها حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق. وكذلك كان عندهم نظير النسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض حتى يكون لوضع كل حيث وضع علة تقتضي كونه هناك وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح»[١٨٥] [التأكيد من عندي].

قبل مناقشة دلالة سطور عبدالقاهر، يستطيع القارئ أن يقارن مناطق التأكيد في السطور نفسها من موقف إلى آخر، وسوف يرى أنها تختلف من سياق إلى سياق. ماذا يقول عبدالقاهر إذن؟ من الواضح أن السطور الأخيرة حيث يتحدث عبدالقاهر عن النظم ويقارنه بالنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك تعيدنا بوضوح إلى المربع رقم «واحد»: وهو أهمية الشكل. أما أن الشكل مهم بالنسبة لعبدالقاهر، فهذا أمر مفروغ منه، ولم يحدث في تاريخ البلاغة العربية أن كتب بلاغي عن النظم والصياغة والتصوير كما كتب عبدالقاهر. لكن

أهمية النظم لا تنسخ أو تلغي أهمية المعنى عند عبدالقاهر. ونستطيع أن نقول أيضا إنه لم يكتب بلاغي عربي عن المعنى بالقدر نفسه الذي كتبه عبدالقاهر. والأهم من هذا وذاك، أن حديثه عن النظم جاء مقرونا طوال الوقت بالمعنى، أي أن تحقق المعنى والزيادة فيه شرط تحقق النظم الجيد، وتحقق النظم الجيد طريق تحقق المعنى، ولا فصل بين الاثنين. ويكفي أن نذكّر هنا مرة ثالثة أو رابعة بشطر البيت المشهور: «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل» منظوما حسب أحكام النحو، ثم «حسب المعاني» في النفس، وكيف تفشل الكلمات نفسها في تحقيق أي دلالة مرتبة، كما يقول الجرجاني، كيف جاء واتفق».

فلنتوقف، إذن، عند المفاتيح الجديدة في نص عبدالقاهر السابق. المفتاح الأول: لماذا لا تحقق اللفظة مفردة معنى؟ يقول عبدالقاهر إن اللفظة مفردة لا تحقق معنى لأنه لا وجود لمعنى، أي معنى، سابق على نظم حروف اللفظة، لأن النظم في هذه الحالة لا يحدث «بمقتضى» عن معنى ولا الناظم بمقتف في ذلك رسما من العقل أن يتحرى في نظمه لها ما تحراه». فاللفظة لا تعني، أنها تدل أو تشير فقط إلى شيء اتفق اعتباطيا وبما يشبه العرف الاجتماعي على إشارتها إليه، ولا يسبق التصوت بها «رسم من العقل» أو معنى مسبق في النفس. ويتضح ما يقصده عبدالقاهر في هذا الشق الأول من النظم، وهو نظم الحروف، حينما ينتقل إلى نظم الوحدات اللغوية (الألفاظ) داخل بنية لغوية (بيت شعر أو حتى جملة منثورة). ونتحول إلى المفتاح الثاني: ما أهمية المعاني في النظم الشعري؟ يرى عبدالقاهر أن الحال في نظم الكلمات يختلف عنه في نظم الحروف. لأن الشاعر في نظمه لكلمات البيت الشعري «يقتفي في نظمها آثار المعاني وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس»، وهذا هو على وجه الدقة ما يحدد مواضع الكلمات داخل البنية المنظومة «حتى يكون لوضع كل حيث وضع علة تقتضي كونه هناك وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح». إن ما يقوله عبدالقاهر هنا إنه لا يوجد نظم أو شكل من دون معنى أو مضمون، بل إن المعنى سابق للنظم، وما يفعله الشاعر حقيقة في أثناء فعل الإبداع أنه يرتب - ينظم - ألفاظه على حسب ترتيب المعاني في العقل. ونذكر مرة أخرى بدائرة التوصيل التي حددها عبدالقاهر والتي لا تختلف

عن الدائرة السوسيرية المغلقة، فعملية التوصيل تبدأ من داخل العقل، من الصور والمعاني العقلية والتي يقوم المرسل بترجمتها إلى كلام منطوق، قد ينقشه أو يخطه، والرسالة الصوتية هي ما يتلقاه المستقبل ليحوله إلى الصور والمعاني العقلية التي بدأ بها ومنها المرسل. ويرتبط بأهمية المعنى تأكيد عبدالقاهر، في حديثه على الاستعارة، أن الاستعارة عقلية أو معنوية وليست لفظية.

ماذا يعني كل ما سبق؟ أنه يعني أمرا واحدا: إن الأدب ليس معنى فقط أو شكلا فقط، لكنه بناء عضوي من الاثنين يصعب، إن لم يكن من المستحيل، الفصل بينهما.

ذاك هو موقف البلاغة العربية القديمة من قضية الشكل والمضمون. ويهمنا هنا أن نثبت مبدأين: أولا، إن الموقف من قضية الشكل والمضمون وصل إلى درجة الربط الكامل بينهما ولأسباب لا تختلف كثيرا عما توصل إليه المحدثون. ثانيا، إن تعدد المواقف من هذه القضية وتباين الآراء فيها، من تحيز للشكل على حساب المعنى، وللمعنى على حساب الشكل، ليس أمرا انفردت به البلاغة العربية القديمة، ولم يكن أبدا من علامات ارتباكها. لأن التعدد نفسه والاختلاف في الآراء كان ومازال سمة أساسية من سمات النقد الحديث.



الخاتمة

عود على بدء

مما لاشك فيه أن مشروع التنوير في العالم العربي له شرعيته، وهي شرعية سيظل محتفظا بها لبضعة أجيال قادمة. وليس الأمر مقصورا على منطقتنا، إذ إن شرعية التنوير قائمة وضرورية في أي منطقة من العالم تحارب شعوبها معركة، تختلف في حدتها وضراوتها من منطقة إلى أخرى، ضد الخرافة والتفكير الخرافي من أجل العلم وسيادة العقل. والقول بغير ذلك حكم أكيد بالموت في عالم يأكل فيه القوي الضعيف. ثم إن البحث عن الهوية الثقافية لا يعني العزلة وإغلاق النوافذ والأبواب - حتى لو افترضنا أن هذا اختيار ممكن - ورأب الصدع والخروج من مأزق ثقافة الشرخ لا يعنيان أن ندفن رؤوسنا في الرمال متظاهرين بأن العالم من حولنا، العالم الذي يموج بالتحولات والتغيرات، لا وجود له. فهو موجود بكل تحولاته وتغيراته، من ناحية، ويقول النظام العالمي الجديد والعولمة بفرض هذه التحولات والتغيرات علينا شئنا أم لم نشأ، من

لم تكن الثقافة العربية مفلسة، ولم يكن العقل العربي، قط، متخلفا. كل ما حدث أننا في انبهارنا بإنجازات العقل الغربي وضعنا إنجازات البلاغة العربية أمام مرايا مقعرة صغرت من حجمها وقللت من شأنها.

المؤلف

ناحية ثانية. وإذا لم نتعامل مع حقائق الواقع الجديد فسوف يتحول الشرخ إلى قنبلة تفجرنا من الداخل.

لكننا ونحن نؤكد شرعية مشروع التنوير، نلفت النظر، في الوقت نفسه، إلى الدعوة القوية التي ارتفعت في قلب الحضارة الغربية ذاتها إلى تصفية المشروع التنويري بعد أن أوصلت سيادة العقل والعلم هذه الحضارة إلى طريق مسدود أبرز علاماته كبت الذات، التي قام المشروع التنويري لتحريرها أصلا، بالإضافة إلى سيادة القيم المادية، قيم السوق ورأس المال، والتفتت والتشرذم والتراجع المؤسي للقيم الروحية . من أبرز ملامح الدعوات لتصفية المشروع التنويري الغربي تلك الدعوة القوية التي ظهرت في السنوات الأخيرة من القرن العشرين للعودة إلى القيم الروحية التقليدية، أو لضرورة تطوير حداثة لا تفصل بالضرورة بين سيادة العقل والفكر العلمي وبين الدين. وهذا اختيار مازال، لحسن الحظ، قائما بالنسبة لنا. مشروع التنوير الغربي استغرق أكثر من ثلاثة قرون في تاريخ الفكر الغربي قبل أن يدرك العقل الغربي صلابة الحائط الذي يواجه الحضارة الغربية في نهاية الطريق. أما نحن فمازالت أمامنا حرية الاختيار والانتقاء، على الأقل: اختيار ألا نلقي بأنفسنا في أحضان الحداثة الغربية في انبهار كامل وعمى شامل عن مأزق تلك الحداثة نفسها.

الواقع أن الاختيارات أمامنا كثيرة، بل إن البعض قد اتخذ قراره بالفعل بشأنها تحت ضغوط الرغبة المحمومة في «التحديث»، وكلما زادت انكسارات العقل العربي وهزائمه اندفعنا في طريق تحديث ذلك العقل في حماس ينسينا أي حسابات متأنية. ومما لا شك فيه أن التحديث قدرنا، وهو قدر يحتمه الظرف التاريخي للحضارة العربية. لكن كون التحديث قدرا شيء، وتحول ذلك التحديث إلى حداثة غربية شيء آخر. ويهمنا هنا أن نؤكد أننا لا نتخذ موقفا ضديا من «التحديث» أو «الحداثة» في حد ذاتهما، لكننا بالقطع نرفض الارتماء في أحضان الحداثة الغربية في تجاهل شبه كامل لورطتها ومأزقها من ناحية، ولخصوصية الثقافة العربية، من ناحية أخرى. وورطة الحداثة الغربية تتمثل في أنها، بعد سنوات طويلة من سيادة العلم الذي تحكمه قوانين المادة والتجريب

الإمبريقي، وصلت إلى مرحلة أدرك معها العقل الغربي أن العلم، بهذا المعنى المحدد، فشل في تفسير كل ظواهر الوجود، بل فشل في تحقيق السعادة للإنسان وتحول إلى الشك الكامل والشامل في كل شيء، ولم تعد هناك سلطة تعلو على سلطة الذات الفردية. ولن نعود هنا إلى فلسفات الظاهراتية والتأويل التي تؤسس الوجود داخل وعي الذات به، أو إلى استراتيجية التفكيك التي ترفض وجود أي مركز إحالة مرجعي، فيزيقي أو ميتافيزيقي، خارج النص اللغوي، بل نتوقف هنا عند واحدة من أكثر مسرحيات الكاتب المسرحي العبثي الأمريكي، إدوارد أولبي، تعقيدا وغموضا ، ونعني بها أليس الصغيرة Tiny Alice، والتي لا يمكن قراءتها إلا باعتبارها تجسيدا للمأزق الأخير للعقل الغربي في ظل سيادة علم تحكمه قوانين المادة فقط . فمأساة البطل « جوليان»، وهو قسيس، أنه رجل دين نموذجي في عالم تسوده قيم مادية شاملة. وهو، في إيمانه المبدئي والمحوري بعالم الغيب والميتافيزيقيا، يتمسك بسلم أفلاطون المعروف القائل بأن الواقع المادي من حولنا ليس أكثر من محاكاة غير حقيقية لعالم المثل العلوي، عالم الحقيقة الوحيدة. وحينما شك جوليان في يوم، سابق على بداية أحداث المسرحية، في وجود ذلك العالم الغيبي، فقد عقله وقضى سبع سنوات كاملة في مصحة للأمراض العقلية. إيمان الرجل، إذن، هو العقل والتوازن، وشكه هو الجنون وفقدان التوازن. ويدخله المؤلف في سلسلة من التجارب الجديدة التي تطالبه بأن يعكس السلم الأفلاطوني، وينزل من عالم الميتافيزيقيا إلى عالم المادة، ويصغُر بدلا من أن يكبُر. ويفضل جوليان في نهاية الأمر أن يموت، على أيدي قوى التصغير نفسها، على أن يهبط من أعلى إلى أسفل ليصغُر diminutize ويقبل التصغير باعتباره الحقيقة الوحيدة. طبعا، لا يرد ذكر لأفلاطون أو لسلمه الصاعد، ولكن أفلاطون وسلمه هما الإطاران المرجعيان الوحيدان اللذان يحققان معنى المسرحية الرائعة. هنا تتجسد أزمة العقل الغربي، الأزمة التي أوصلته إليها قيم العلم والمادة.

أول الاختيارات المطروحة أمامنا أن نبدأ حيث انتهى العقل الغربي من رفض للعلم بذلك المعنى الضيق. أرجو ألا يتسرع أحد ليتهم مؤلف المرايا المقعرة بالتخريف أو الارتداد عن قيم العلم والعقل. العلم الذي نرفضه،

والذي وصل العقل الغربي نفسه إلى رفضه آخيرا في مواجهة الهوة التي لا قرار لها، أو الحائط الصلد في نهاية الطريق، هو العلم الذي لا يخضع إلا لقوانين المادة، العلم الذي يفسر كل الظواهر على أساس مادي تجريبي، فيقبل ما يثبت التجريب الإمبريقي وجوده وصحته، ويرفض ما يثبت التجريب الإمبريقي عدم وجوده أوصحته، أو حتى ما لايقبل القياس أو الحكم التجريبي. وقد أدرك شكري عياد ذلك منذ سنوات حينما كتب في المذاهب الأدبية عند العرب والغربيين (١٩٩٣)، وحيث وسع مظلة العلم بشكل واضح لتشمل كل معرفة منظمة ونافعة من ناحية، ولم يقصره على المعرفة اليقينية، من ناحية ثانية:

> «كلمة «العلم» يمكن أن تطلق على كل معرفة منظمة، أو كل معرفة نافعة. وبعض الناس يتصورون أيضا أن المعرفة يجب أن تكون يقينية لتكون علما. ولكن من المرجح أن يجمع كل هؤلاء على أن العلم بموضوع ما يجب أن يشتمل على قضايا كلية، يمكن أن نسميها أحكاما عامة، أو قواعد، أو قوانين، تنطبق على كل حالة خاصة يمكن أن تعرض مما يدخل تحت هذا الموضوع»(ص١٥).

بهذا المفهوم يؤسس عياد « العلم» ويقيمه داخل مبادئ التفكير العلمي ومنهجه، ثم إنه يرفض تطبيق قواعد العلوم الطبيعية والتطبيقية على أمور لا تخضع لهذا القياس ولا ينبغي إخضاعها له. وعلى هذا الأساس أيضا تصبح أحكام عبدالقاهر في البلاغة، وشروط المجاز والاستعارة والتشبيه والكناية، «علمية» بالمعنى الكامل للكلمة، بل إنها لا تقل علمية عن علمية التحليل البنيوي للنص الأدبي، تلك العلمية التي يتشدق بها البعض كأنها إنجاز غير مسبوق، لأن الدارس الأدبي، كما يرى شكري عياد، «إذا نظر إلى عمله على أنه وضع قواعد أو اكتشاف قواعد، كانت وجهته الأولى في تناول الأعمال الأدبية الخاصة هي تقييم هذه الأعمال، أي الحكم بمدى مطابقتها للقواعد»(ص١٦). هل يعني تعريف شكري عياد الموسع نفي وجود معارف تخضع لقوانين المادة فقط، ولا يمكن قياس الصحة أو الخطأ في نتائجها إلا بالتجريب والقياس المادي والتجريبي؟ لا يمكن، بالطبع، لمفكر أن يقول بهذا. لكن أهمية ما يقوله عياد هو

التحذير من تطبيق «تعميمات التاريخ الطبيعي»، «أو قوانين الفيزياء» على مادة أو مواد لا تخضع للتجريب والقياس العلمي بهذا المعنى. فالعلم إذا كان قادرا على تفسير الموجودات الحسية فهو يقف عاجزا عن التفسير الكثير، الكثير جدا، من الظواهر الميتافيزيقية. وهذا ما أدركه العقل الغربي أخيرا.

نرجو ألا يفسر أحد الحديث عن العلم، بمفهوميه السابقين، باعتباره دعوة للردة إلى عصور الجهالة والظلام، فقد حقق العقل البشري، باستخدامه لمناهج التفكير العلمي ثم بتسخير نتائجه في تطبيقات تكنولوجية، الكثير للبشرية. وحاجتنا نحن إلى العلم، في عالم لا مكان فيه للضعفاء، أكبر من أن تحد، خاصة أن تحديث العقل العربي وواقعه ضرورة ملحة. إن ما نحذر منه على وجه التحديد هو ذلك الخلط الواضح بين «التحديث» و«الحداثة» في صورتهما الغربية. ما نتحدث عنه هو ضرورة وضع ضوابط للتحديث والتدقيق في الأخذ عن الثقافة الغربية، بل «ضبط عملية الانبهار بالغرب»، كما يقول شكري عزيز الماضي في **من إشكاليات النقد العربي الجديد**، بعد أن وصل الانبهار بالفكر الغربي إلى درجة تهدد بخطر مزدوج: هو انمحاء الهوية الثقافية العربية من ناحية، وتأكيد التبعية للثقافة الغربية وترسيخها، من ناحية ثانية:

> «وكل هذا يؤكد الأزمة واستفحالها في الربع الأخير من القرن العشرين. وأحسب أن هذه المخاطر نتاج لأسباب عديدة (نقدية، ثقافية، مجتمعية). كما أحسب أنها تفرض ضرورة تجسيد خصوصية الصوت الأدبي والنقدي العربي، وضبط عملية الانبهار بالغرب: لأن هذه العملية تؤدي إلى مفهوم مسطح للعالمية وتبدد طاقات إبداعية كبيرة. مع التأكيد بأن تجسيد خصوصية الصوت العربي والنقدي أمر لا يتعارض ولا يتنافى مع الانتماء للحركة النقدية، بل تؤدي، أو يجب أن تؤدي، إلى إنمائها. وفي المقابل فإن تغييب الخصوصية يعني الاندماج بالآخر وهو أمر يتقاطع، ويلتقي بالتحليل الأخير، مع الانغلاق» (ص١٤٥ ـ ٤٦).

ولا أكون مبالغا، إذا اعترفت هنا، بأن موقف شكري عزيز في السطور السابقة، يلخص موقف مؤلف المرايا المقعرة من «ألفه» إلى «يائه»، إذ إن

الدراسة في جوهرها صرخة من القلب، صرخة استغاثة موجهة للمثقفين ورجال الفكر العرب بقدر ما هي رفض لما يحدث حولنا. والموقف الذي تبناه مؤلف المرايا المقعرة يقوم على إدراك كامل لتلك النقطة الدقيقة عند مفترق الطرق، حيث يجب أن نختار ونحدد من نحن وماذا نريد وفي أي اتجاه يجب أن نتحرك. مدخلات الموقف التي يجب أن تحدد اختيارنا أو اختياراتنا هي: أولا، نحن لا نستطيع، حتى لو أردنا، أن ننفصل عن الواقع العالمي الجديد والعولمة القادمة والقائمة، وقد أصبحت العزلة، كما نكرر دائما، ترفا مستحيلا، فنحن جزء من هذا العالم. ثانيا، إنجازات العقل الغربي خاصة من مسافة الحضارات الأقل تطورا، إنجازات باهرة بكل المقاييس، وهو انبهار كفيل بحجب سلبيات تلك الإنجازات. ثالثا، إن لواقعنا الثقافي خصوصية لا نستطيع أن نتجاهلها بحجة أننا جزء من العالم بنظامه الجديد، من ناحية، وأن واقعنا الثقافي واقع متخلف، من ناحية ثانية؛ رابعا، إن اختيار اتجاه الحداثة الغربية يعني القطيعة مع تراثنا وإدارة ظهورنا له تماما، لأن القطيعة مع الماضي والتمرد عليه جوهر الاختيار الحداثي؛ خامسا وأخيرا، إن كوننا جزءا من العالم الجديد وإدراكنا لحتمية العولمة وأنها، كما تقول الشواهد حتى الآن، هي القدر الداهم، تؤكد حاجتنا إلى تأكيد خصوصيتنا في مواجهة الأخطار القادمة والقائمة، أخطار التبعية وانمحاء الهوية القومية. تلك هي «مدخلات» الموقف الذي يجب أن نخرج منه باختيار واضح وسليم وإلا فلنواجه الطوفان!

الأصالة والمعاصرة. نعم الأصالة والمعاصرة هي الحل. ولكن عن أي أصالة ومعاصرة نتحدث؟ هل نتحدث عن الشعار الذي فُرِّغ من معناه ولم تعد العلاقة بين شطريه، كما حذر شكري عياد مبكرا، تتعدى «واو العطف»؟

إن الأصالة التي نتحدث عنها، في مواجهة المعاصرة، لا يقصد بها، ولا ينبغي أن يقصد بها، العودة للتراث ودراسته وقتله بحثا، ثم تجميده فوق رف من رفوف الذاكرة الثقافية البعيدة والمنسية. وقد حددنا مبكرا في الدراسة أن هذا أفضل ما استطاع الجادون المتميزون من نقادنا تحقيقه؛ إذ إن هؤلاء يعودون إلى التراث ليلقوا الضوء على كنوزه ويضعوا أيديهم على أفضل إنجازاته، لكنهم حينما يتحولون إلى التنظير - وما أقله - أو

التطبيق - وما أكثره - يستخدمون المصطلح النقدي الغربي الباهر برغم أنهم يدركون جيدا، وأكثر من غيرهم، أنهم كانوا يستطيعون استخدام مصطلحات عربية أصيلة، أو تطوير مصطلح نقدي عربي، بدلا من نقل المصطلح الأجنبي بعوالقه المعرفية أو قيمه المعرفية cognitive values الغربية إلى الثقافة العربية. ولا يمكن أن نسمي تلك الممارسات «أصالة» بأي معنى من معانيها. إن ما نتحدث عنه هو الأصالة التي تمكن العقل العربي اليوم من تطوير « هوية واقية»، كما نبه عباس العقاد منذ منتصف القرن العشرين، في مواجهة الأخطار القادمة مع النقل عن الغرب دون تمييز، بعد أن « تبين أن الهوية الواقية كانت ألزم للعالم العربي في هذا الدور (النصف الثاني من القرن العشرين) مما كانت في جميع الأدوار الماضية منذ ابتداء النهضة في العصر الحديث، فإن الدعوات العالمية خليقة أن تجور على كيان القومية وأن تؤول بها إلى فناء كفناء المغلوب في الغالب (**دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، ص٩**). وأهمية كلمات العقاد لا ترجع إلى أهمية التحذير في حد ذاته فقط، بل إلى أن صاحبها أيضا أبرز مفكري الجيل المبكر الذي تبنى الدعوة للانفتاح على الثقافة الغربية، ولم تخلُ كلماته في الفترة المبكرة من نغمة احتقار واضحة للثقافة العربية! والمؤسي حقا أن ما تخوف العقاد من حدوثه، حدث بالفعل في العقدين الأخيرين من القرن العشرين، بعد أن أدت معادلة الانبهار بإنجازات العقل الغربي والاحتقار المقابل لإنجازات العقل العربي إلى فقدان الثقافة العربية لهويتها الواقية.

وقد حدث ذلك في سياق مفارقة غريبة يرفض الكثيرون من الحداثيين العرب أن يعترفوا بها بل يسارعون إلى اتهام كل من يواجههم بها بالجهل والرجعية والأصولية والانعزالية، الجانب الأول من المفارقة يتمثل في أن التحول عن التراث العربي وإنجازات العقل العربي إلى الثقافة الغربية وإنجازات العقل الغربي يعني التسليم صراحة بإفلاس الثقافة العربية وتخلف العقل العربي. أما الطرف الآخر في المفارقة فيتمثل في فشلهم في تقديم بديل مقنع يملأ الفراغ الذي خلقه تحولهم. فالمدارس النقدية، على وجه التخصيص، التي أفرزها الفكر الحداثي وما بعد الحداثي الغربي، كانت إنجازاتها في بلاد النشأة ذاتها، إنجازات ضئيلة ومتواضعة، لم

تتجاوز إعادة تغليف مقولات نقدية قديمة في لفائف جديدة أكثر بريقا ولفتا للأنظار. وليس هذا هو رأي مؤلف المرايا المقعرة وحده، لأنه رأي أجمع عليه من قاموا بنقض تلك المشاريع والإستراتيجيات النقدية من داخل البيت الغربي. وقد ناقشنا قصور تلك المشاريع والإستراتيجيات في استفاضة كافية في مؤلفنا السابق: المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، ويستطيع القارئ، إذا شاء، أن يرجع إليه. ومن ثم لا نستطيع الخوض في تفاصيل ذلك النقض مرة أخرى. وفي الوقت نفسه، فقد كانت العزلة والغموض قدر تلك المشاريع والإستراتيجيات في بلاد النشأة منذ البداية. ولم يكن حظ تلك المشاريع والإستراتيجيات المستوردة أفضل في الثقافة العربية منها في الثقافات التي أفرزتها، بل إنها أسوأ حالا وحظا. لقد تحول الغموض الأصلي إلى معميات وطلاسم زاد من إبهامها سوء الفهم، وسوء النقل وسوء الترجمة، بالإضافة إلى نقطة الضعف المبدئية في النقل عن الحداثة الغربية، وهو أن المصطلح النقدي والمفهوم الذي يعبر عنه كان مقدرا له بمجرد نقله بعوالقه المعرفية أن يجيء غريبا إلى الثقافة العربية. وإذا كان من نقضوا المذاهب النقدية داخل الثقافة الغربية ذاتها اتهموا أصحاب تلك المذاهب بأنهم نخبة يكتبون لأنفسهم فقط، فقد كانت الحال أسوأ في الواقع الثقافي العربي. وقد توقفنا في الجزء الأول من الدراسة الحالية عند نماذج منقولة إلى العربية لا تتحدى فهم القارئ فقط، بل تتحدى أفهام ناقليها أنفسهم. وهكذا أضاف الحداثيون العرب إلى الأزمة الأصلية للحداثة الغربية أزمة خاصة بهم. وإذا كان البعض يلتمس العذر للحداثيين العرب في حماسهم لإنجاز العقل الغربي باعتباره المخرج المعقول ـ آنذاك ـ للعقل العربي من ورطته بعد هزيمة ٦٧، فإن ما حققه الحداثيون العرب بعد ذلك جاء عكس توقعاتهم جميعا، إذ كان من المفروض أن تكون «الحداثة»، مدخلا «لتحديث» العقل العربي وبداية نهضة ثقافية وتكنولوجية جديدة، وهي نهضة تتطلب التفاف القاعدة العريضة حول قادة الفكر هؤلاء، حتى يتحقق التحديث الشامل. ولكنهم، بسبب سوء النقل والغموض من ناحية، وفشلهم في إدراك خصوصية الثقافة العربية من ناحية ثانية، انتهوا إلى تكريس ثنائية أو ازدواجية الثقافة العربية وتعميق «الشرخ» بدلا من رأب الصدع، بعد أن فشلوا في إغراء الجماهير

العربية العريضة بالسير وراءهم، وأصبحوا في نهاية الأمر مجموعة منعزلة يكتبون لأنفسهم فقط!

لكن الطرف الأول من تلك المفارقة، ونعني به التسليم بإفلاس الثقافة العربية وتخلف العقل العربي، الذي يعنيه الاختيار الحداثي، كان هو الحافز الأول والأخير للتفكير في الدراسة الحالية، وهو بالفعل محور اهتمامنا منذ بداية الكتاب إلى نهايته. وحتى حينما توقفنا في بعض الإطالة في الجزء الأول عند الحداثة الغربية منقولة ـ محرفة ومشوشة ومشوهة ومُساءً فهمها ـ إلى العربية كان ذلك بهدف إثبات أن ما نقلناه عن الحداثة الغربية لم يكن خيرا كله، تمهيدا لمحورنا الأساسي وهو نفي تهمتَي إفلاس الثقافة العربية وتخلف العقل العربي. وهكذا تركز الدراسة على تحديد معالم النظرية اللغوية العربية والنظرية الأدبية العربية لدحض التهمتين الظالمتين. ولا نخفي أننا تحمسنا في أحيان غير قليلة أثناء رحلتنا مع البلاغة العربية في عصرها الذهبي منذ بداية القرن الثالث الهجري وحتى نهاية القرن السابع. لكن ذلك الحماس لم يكن أبدا دون مبررات قوية وواضحة.

كانت أبرز المزالق التي حاولنا تحاشيها في هذه القراءة الحداثية لتراث البلاغة العربية هي:

١ـ أن ننزلق في غمرة الحماس للثقافة العربية، ومحاولة تحديد معالم نظرية بلاغية عربية بشقيها اللغوي والأدبي، إلى فخ التفاخر الأجوف والتغني بأمجاد الماضي، مما يعني إثبات إنجازات حيث لا توجد من ناحية، وغض الطرف، عن سلبيات البلاغة العربية، من ناحية ثانية.

٢ـ العودة إلى التراث البلاغي زائرين، كما فعل البعض، رغبة في تأسيس شرعية النظريات اللغوية والأدبية المعاصرة. فلم يكن الهدف ـ في أي وقت ـ الاستعانة بشواهد من الماضي لتأكيد شرعية الحاضر، بل الإقامة المطولة داخل بيت التراث البلاغي العربي، لفترة تكفي للتعرف عليه من الداخل، وإذا كان لا بد من تأسيس شرعية ما، فإن الشرعية التي وضعناها نصب أعيننا طوال الوقت هي شرعية التراث نفسه، شرعية الماضي. معنى ذلك، أن الدراسة محاولة لتحديد نقطة ما في تاريخ الفكر البلاغي العربي، ثرية بما فيه الكفاية، لنتخذ منها نقطة انطلاق لتطوير

نظرية لغوية ونظرية أدبية عربيتين، نقطة بداية نستطيع أن نقف فوقها في ثقة قائلين: نعم، هنا نقطة بداية كانت كفيلة، لو لم ندر لها ظهورنا في قرون التراجع الطويلة، ثم في عصر القطيعة الحداثية مع التراث، بأن تطور نظرية لغوية وأدبية لا تقل إبهارا وثراء عن النظريات الغربية التي انبهرنا بها. وفي ذلك كله لم يعمنا الحماس الذي لازمنا للبلاغة العربية عن حقيقة أن العصر الذهبي للبلاغة العربية بعيد عن الفكر العلمي الحديث فترة تمتد من عشرة قرون إلى ستة على الأقل. ولهذا لا ينبغي أن نتوقع، ونحن نحاول التأسيس للنظريتين في الفكر البلاغي العربي، أن نضع أيدينا على نظريتين متكاملتين نقيتين خالصتين من الشوائب والتناقضات والتداخلات، فهذا طموح مستحيل لا يأخذ المسافة الزمانية في الاعتبار. وفي الوقت نفسه، وبرغم كل الشوائب والتداخلات والتعارضات، وبرغم المسافة الزمانية، كنا نتوقف عند بعض مقولات البلاغيين العرب بمزيج من العجب والإعجاب. وفي كثير من هذه المقولات كنا نتوقف عند نضج العقل العربي في تلك الفترة البعيدة في دهشة، وكان سبق ذلك العقل في مجالات الدراسات اللغوية والأدبية يكاد يدفعنا إلى الجنون. وقد وصل الأمر بالصديق الوحيد الذي تابع مع المؤلف قراءة مخطوط الكتاب أن عبر هو الآخر عن الدهشة نفسها، وكان رأيه: أن التشابه بين بعض المقولات البارزة في علم اللغويات الحديث، والسبق العربي الواضح في هذا المجال يؤكد أن الأوروبيين لابد أنهم قرأوا البلاغة العربية القديمة، وأنه يصعب عليه تصور أن يكون سوسير، في حديثه عن اعتباطية العلاقة بين شقي العلامة اللغوية وتحديده لدائرة الدلالة المغلقة Closed circuit، لم يقرأ ما كتبه عبد القاهر في الموضوعين ذاتيهما ولم يؤسس عليه!!

ومن اللافت للانتباه أن الاتجاهات النقدية، ابتداء من البنيوية، بل من النقد الجديد، إلى التلقي والتفكيك، اعتمدت التحليل اللغوي للنص مدخلا أساسيا للتعامل مع الإبداع الأدبي. وقد شجع على ذلك الاتجاه اللغوي صعود نجم الدراسات اللغوية منذ السنوات المبكرة من القرن العشرين من ناحية، ثم حلم النقد لتحقيق علمية تضمن التعامل الموضوعي مع النصوص الأدبية، تأسيسا على النموذج اللغوي من ناحية ثانية. وهذه حقيقة تحتم

علينا العودة إلى تراث البلاغة العربية التي انطلقت منذ البداية من الدراسة اللغوية للنص القرآني، ثم فعلت الشيء نفسه بعد ذلك مع النص الشعري. وليس من قبيل المبالغة القول بأن التحليل اللغوي هو العمود الفقري للبلاغة العربية. والمسافة بين بلاغة تعتمد على اللغة إلى ذلك الحد والدراسات اللغوية والتعامل اللغوي مع النصوص الأدبية في العصر الحديث، لا يمكن أن تكون بعيدة. فقد توقفنا في رحلتنا المطولة مع النظرية اللغوية والنظرية الأدبية العربيتين عند محطات كثيرة تؤكد أن مناطق اللقاء بين القديم العربي والحديث الغربي أكثر من مناطق التباعد، بل إن القديم العربي قد سجل، عند أكثر من محطة، سبقا لاشك في نسبته للقديم العربي.

لم تكن الثقافة العربية، إذن، مفلسة، ولم يكن العقل العربي، قط، متخلفا. كل ما حدث أننا في انبهارنا بإنجازات العقل الغربي وضعنا إنجازات البلاغة العربية أمام مرايا مقعرة صغرت من حجمها وقللت من شأنها.

الهوامش والمراجع

الجزء الأول

(1)

١ ـ سيد البحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث (القاهرة ، دار شرقيات، ١٩٩٣) ، ص ١١٠.

٢ ـ يوسف الخال: «نحن والعالم الحديث»، مدخل كتاب الحداثة في الشعر (بيروت، ١٩٧٨)، ص ٦.

٣ ـ شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر (١٩٥٧)، ط ٨ (القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٢)، ص ١٤ ـ ١٥.

٤ ـ سيد البحراوي: مصدر سابق، ص ٦١.

٥ـ شكري عزيز الماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٧)، ص ١٨٠ ـ ١٨١.

٦ ـ جابر عصفور: «مقدمات منهجية» : قراءة التراث النقدي، ط١ (القاهرة، دار سعاد الصباح، ١٩٩٢)، ص ٦٣ ـ ٦٤.

٧ ـ شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين (الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٣)، ص ٤٥.

٨ ـ المصدر السابق، ص ١٧ ـ ١٨.

٩ ـ ميخائيل نعيمه: الغربال (١٩٢٣) (مصر، دار المعارف للطباعة والنشر، ١٩٤٦)، ص ٣٩.

١٠ ـ المصدر السابق، ص ٤٠.

١١ ـ المصدر السابق، ص ٢٣.

١٢ ـ عباس العقاد وإبراهيم المازني: الديوان، ط٤ (القاهرة، ١٩٩٧)، ص ١٢١.

١٣ ـ محمد مندور: في الميزان الجديد، ط ٢ (القاهرة، د. ت)، ص ٤٨.

١٤ ـ الغربال، مصدر سابق، ص ٤١.

١٥ ـ سامي سويدان: جسور الحداثة المعلقة: من ظواهر الإبداع في الشعر والرواية والمسرح (بيروت، دار الآداب، ١٩٩٧)، ص ١٢.

١٦ ـ شكري عزيز الماضي، مصدر سابق، ص ١٠٥.

١٧ ـ المصدر السابق، ص ٥٥.

١٨ ـ جابر عصفور: فتنة البنيوية، نظريات معاصرة (القاهرة، مكتبة الأسرة، ١٩٩٨)، ص ٢٠٧.

١٩ ـ عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية (Deconstruction) ، ط٤ (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨)، ص ٨.
٢٠ ـ المصدر السابق، ص ٨ ـ ٩.
٢١ ـ من الطريف أن أحد القراء كتب إلى دار النشر التي قامت بنشر المرايا المحدبة بعد ظهوره بأيام قلائل ينعى على المؤلف افتقاره إلى الدقة العلمية قائلا إن « المرايا المحدبة» تعبير خاطئ، إذ إن هناك فقط « عدسات محدبة» و « عدسات مقعرة»، وهاأنذا أطمئن القارئ الحريص على الدقة العلمية ـ والذي يبدو أن العنوان هو كل ما لفت انتباهه ـ بأن هناك مرايا محدبة وعدسات محدبة وما عليه إلا أن يذهب إلى بيت المرايا في أحد «ملاهي الأطفال» ليرى كيف تقوم مرآة بتكبير صورته بينما تقوم أخرى بتصغيرها!
٢٢ ـ عباس العقاد وإبراهيم المازني: الديوان، مصدر سابق، ص ١٢١.
٢٣ ـ محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب (القاهرة، نهضة مصر)، ص ٣٣٦.
٢٤ ـ انظر للمؤلف المرايا المحدبة: من البنيوية للتفكيك (الكويت، عالم المعرفة، ١٩٩٨)، ص ٢٨ ـ ٢٩.
٢٥ ـ شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية، مصدر سابق، ص ٧٠ ـ ٧١.
٢٦ ـ جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ط١ (القاهرة، دار سعاد الصباح، ١٩٩٢)، ص ٣٧ ـ ٣٨.
٢٧ ـ المصدر السابق، ص ٤٦.
٢٨ ـ سامي سويدان: جسور الحداثة المعلقة، مصدر سابق، ص ١٢ ـ ١٣.
٢٩ ـ حامد أبو أحمد: في نقد الحداثة (الرياض، كتاب الرياض، ١٩٩٤)، ص ٢٧ ـ ٢٨.
٣٠ ـ كمال أبو ديب: «مقدمة» جدلية الخفاء والتجلي (بيروت، ١٩٩٧)
٣١ ـ انظر المؤلف: المرايا المحدبة، مصدر سابق، ص ١٦ ـ ١٧.
٣٢ ـ كمال أبو ديب: «مقدمة» جدلية الخفاء والتجلي، مصدر سابق، ص ٩.
٣٣ ـ عبدالرحمن حامد حمد: «فرضية الحتمية اللغوية واللغة العربية»، عالم الفكر، المجلد ٢٨، العدد ٢٢ (يناير/ مارس ٢٠٠٠)، ص ١٠.
٣٤ ـ شوقي ضيف: في الأدب والنقد،القاهرة (دار المعارف، ١٩٩٩)، ص ١١٢.
٣٥ ـ شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية، مصدر سابق، ص ٦٩.
٣٦ ـ إلياس خوري: الذاكرة المفقودة (بيروت، ١٩٨٢)، ص ٢٥.
٣٧ ـ جاك دريدا: «التفكيك والعلوم الإنسانية في الغد»، بحث ألقي في المجلس الأعلى للثقافة المصرية، فبراير ٢٠٠٠، ترجمة أنور مغيث ومنى طلبة، ص ٣.
٣٨ ـ شكري عياد: مقدمة في أصول النقد، (القاهرة: دار إلياس، ١٩٨٦)، ص ٨٣.

39 - "Roland Barthes, "The Death of the Author" (1968) in Image - Music - Text, ed, and trans., Stephen Health (New York: Hill and Wang, 1977), P. 147.

٤٠ ـ شكري عياد: مقدمة في أصول النقد مصدر سابق، ص ١٨٠.

٤١ ـ آلان تورين: نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧)، ص ٢٩.

٤٢ ـ انظر سيد البحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، مصدر سابق، ص ١٠٨ ـ ١٠٩.

٤٣ ـ شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية، مصدر سابق، ص ١٢ ـ ١٤.

٤٤ ـ ريموند وليامز: «المدينة وظهور الحضارة» في: بيتر بروكر (إعداد وتقديم)، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة عبدالوهاب علوب، (الإمارات: المجمع الثقافي في أبو ظبي، ١٩٩٥)، ص ١٤٦ ـ ١٤٧.

٤٥ ـ عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير، مصدر سابق، ص ٨٥.

٤٦ ـ فريدريك جيمسن: «ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي»، في الحداثة وما بعد الحداثة، مصدر سابق، ص ٢٥٧ ـ ٢٥٨.

٤٧ ـ آلان تورين: مصدر سابق، ص ٣٤٧.

٤٨ ـ المصدر السابق.

49 - Wallace Martin, "Introduction" The Yale Critics: Deconstruction in America. (Minneapolis: U. of Minnesotta P., 1983), p. xxv.

٥٠ ـ آلان تورين: نقد الحداثة، مصدر سابق، ص ٢٤٣.

٥١ ـ المصدر السابق، ص ٢٤٣ ـ ٢٤٤.

52 - Thomas S. Kuhn, The Structure of Scientific Revolutions (Chicago: U. of chicago P., 1962).

٥٣ ـ آلان تورين: نقد الحداثة، مصدر سابق، ص ٤٧٢ ـ ٤٧٣.

٥٤ ـ المصدر السابق، ص ٣٣.

55 - Jonathan Culler, Literary Theory: AVery Short Introduction (Oxford, New York: Oxford UP, 1997), p. 95- 97

٥٦ ـ المصدر السابق، ص ١٠٣.

٥٧ ـ جاك دريدا: « التفكيك والعلوم الإنسانية في الغد »، مصدر سابق، ص ٢٦.

٥٨ ـ آلان تورين: مصدر سابق، ص٣٨٤.

٥٩ ـ محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ط١ القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٤)، ص٧.

٦٠ ـ شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية، مصدر سابق، ص ١٢.

٦١ ـ محمد مفتاح: «مدخل إلى قراءة النص الشعري»، فصول، المجلد السادس، العدد الأول (صيف ١٩٩٧)، ص ٢٤٩.

٦٢ ـ قسطاكي الحمصي: منهل الوارد في علم الانتقاد (القاهرة، ١٩٠٧)، ١١/١ورد في : جابر عصفور قراءة التراث النقدي، مصدر سابق، ص ١١١.

٦٣ ـ جابر عصفور: المصدر السابق، ص ١١٠.

٦٤ ـ شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية، مصدر سابق، ص ١٣١.

٦٥ ـ تورين: مصدر سابق، ص ١٨٨.

٦٦ ـ المصدر السابق، ص ١٨٨ ـ ١٨٩.

67 - Frances Stonor Saunders, Who Paid the Piper?: The CIA and Cultural Cold War (London: Granta Books, 1999), p.1

٦٨ ـ المصدر السابق، ص٢.

٦٩ ـ المصدر السابق.

٧٠ ـ المصدر السابق، ص ٤: الإشارات هنا إلى عشرات الوثائق التي اقتطفت منها الباحثة، وقد رأينا الاكتفاء بالإشارة إليها حيث وردت في كتابها باعتباره مصدرا ثانيا يقوم بمهمة المصدر الأول بالنسبة للمرايا المقعرة.

٧١ ـ المصدر السابق، ص ٩٨.

٧٢ ـ المصدر السابق، ص ٢٦٠.

٧٣ ـ المصدر السابق، ص ٩٨.

٧٤ ـ المصدر السابق، ص ٢٤٩.

٧٥ ـ انظر: محمد جمال باروت: «من العصرية إلى الحداثة»، في قضايا وشهادات، الحداثة ٢ (نيقوسيا، شتاء ١٩٩١)، ص ١٦٧.

٧٦ ـ شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية، مصدر سابق، ص ٧٠.

٧٧ ـ شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر، مصدر سابق ص ٢٨.

٧٨ ـ ريموند وليامز: «المدينة وظهور الحداثة»، مصدر سابق، ص ١٥٠.

٧٩ ـ سامي سويدان: جسور الحداثة المعلقة، مصدر سابق، ص ١٧.

٨٠ ـ شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية، مصدر سابق، ص ٦٧ ـ ٨٦.

٨١ ـ صالح غرم الله زياد: «المصطلح الأدبي: بين غناء بالمعرفة وغناء بالتاريخ»، عالم الفكر، المجلد الثامن والعشرون، العدد الثالث (يناير/مارس ٢٠٠٠)، ص ٩٩.

٨٢ ـ محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي ـ عربي (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، ١٩٩٦)، ص٨.

٨٣ ـ حاتم الصكر: ترويض النص: دراسة للتحليل النصي المعاصر، إجراءات... ومنهجيات (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨)، ص ١١٠ ـ ١١١.

٨٤ ـ صالح غرم الله زياد: «المصطلح الأدبي»، مصدر سابق، ص ١٠٣.
٨٥ ـ مصطفى ناصف: النقد العربي: نحو نظرية ثانية (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ٢٠٠٠)، ص٩.
٨٦ ـ فؤاد زكريا: التفكير العلمي (الكويت، ١٩٨٩)، ص ٣٣.
٨٧ ـ المصدر السابق، ص ٢٦.
٨٨ ـ محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، مصدر سابق،ص ١١.
٨٩ ـ شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية، مصدر سابق، ص ١٥٦ ـ ١٥٧.
٩٠ ـ صالح غرم الله زياد: « المصطلح الأدبي»، مصدر سابق، ص ١١٠.
٩١ ـ محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة ، مصدر سابق، ص ٢.
٩٢ ـ المصدر السابق، ص ٥ ـ ٦.

(٢)

١ ـ حامد أبو أحمد: نقد الحداثة (الرياض، كتاب الرياض، ١٩٩٤)، ص ٦٥.
٢ ـ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص، ط٢ (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢)، ص٢٠.
٣ ـ حامد أبو أحمد: نقد الحداثة، مصدر سابق، ص٦٢.
٤ ـ آلان تورين: نقد الحداثة، مصدر سابق، ص ص ٤٠٧ ـ٤٠٨.
٥ ـ حامد أبو أحمد: نقد الحداثة، مصدر سابق، ص١٦.
٦ ـ سليمان عشراتي: «قراءة القراءة: الخطاب القرآني... وأدبية القراءة والتلقي»، مجلة تجليات الحداثة (وهران: معهد اللغة العربية بجامعة وهران، يونيو ١٩٩٦)، ص١٧٥ ـ ١٧٦. انظر لطفية إبراهيم برهم، «اتجاهات تلقي الشعر في النقد العربي المعاصر»، مجلة علامات، المجلد التاسع، الجزء ٣ (ذو القعدة ١٤٢٠/ مارس ٢٠٠٠)، ص٣٨٠.
٧ ـ لطيفة إبراهيم برهم: المصدر السابق، ص ٣٦٢.
٨ ـ عبدالرحمن بسيسو: «قراءة النص في ضوء علاقته بالنصوص المصادر: قصيدة القناع نموذجا»، فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول (صيف ١٩٩٧)، ص ٨٦.
٩ ـ حامد أبو أحمد: نقد الحداثة، مصدر سابق، ص٥٣.
١٠ ـ جابر عصفور: مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، الطبعة الخامسة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥)، ص ٣٦.
١١ ـ المصدر السابق، ص١٤.

١٢ ـ جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ط١ (القاهرة: دار سعاد الصباح، ١٩٩٢)، ص٢٥ ـ ٢٦.

١٣ ـ محمد عناني: المصطلحات الأدبية، مصدر سابق، ص ١٩٦.

١٤ ـ لم يشأ عناني، في هذا السياق، أن يضيف الاحتمالات الممكنة للتركيب العربي «الغطاء البحثي» لو أن المترجم أو الناقل كان يقصد بالفعل استخدام كلمة COVER بمعنى «غطاء الشيء»، وهو المعنى الثاني للفظة الإنجليزية، وفي تلك الحالة الأخيرة يصبح المعنى الذي يقصده المترجم «غطاء البحث» أي ما يغطيه أو يخفيه! وتلك عيثية حقيقية، ومن ثم، فإن التفسير المحتمل الذي أبرزه محمد عناني، وقدمه في سخرية، وهو التفسير الوحيد الذي قصد إليه المترجم.

١٥ ـ محمد عناني: المصطلحات الأدبية، مصدر سابق، ١٩٦ـ ١٩٧.

١٦ ـ المصدر السابق، ص ٣٠.

١٧ ـ حامد أبو أحمد: نقد الحداثة، مصدر سابق، ص ٥٤.

١٨ ـ عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، مصدر سابق، ص ٨٣.

١٩ ـ محمد عناني، المصطلحات الأدبية، مصدر سابق، ص ١٣٨ـ ١٣٩.

20 - Vincent Leitch, Deconstuctve Criticism: An Advanced Introduction (New York: Columbia UP, 1983), p.208.

٢١ ـ الطريف، بل المثير، أن غالبية الحداثيين العرب درجوا على ترجمة لفظ authoritative في النصوص الحداثية وما بعد الحداثية التي يتوقفون عندها إلى «سلطوي»، وهي ترجمة أقل ما يقال عنها إنها «مضللة»، إذ إن «سلطوي» تحمل معنى ممارسة سلطة قد تكون قمعية أو قاهرة. على الرغم من أن لفظ authority يعني، من بين ما يعني «السلطة» بالمعنى الذي ترجمه الحداثيون العرب، إلا أن أحد معانيه الأخرى التي لم يفطن إليه: هو من يتمتع بسلطة مرجعية فنقول إن فلانا مرجع أو سلطة في تخصص كذا، أي أن كلمته أو رأيه في أمر من أمور التخصص «موثوق به»، وهي الترجمة التي اخترناها.

٢٢ ـ عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك (الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٨)، ص ٢٨.

23 - Gacque Derrida, Positions (Paris: Minuit, 1972). English trans. (Chicago: U. of Chicago P, 1981). p.37-38).

٢٤ ـ ورد في: Gacque Derrida, Of Grammatology (Baltimore: gohns Hopkins UP, 1976) .P.152

٢٥ ـ المصدر السابق، ص١٥٧.

٢٦ ـ المصدر السابق، ص ١٥٨ ـ ١٥٩.

٢٧ - محمد عناني: المصطلحات الأدبية، مصدر سابق، ص ٧.

٢٨ - عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير، مصدر سابق، ص ٩٢.

٢٩ - المصدر السابق، ٥٩.

٣٠ - المصدر السابق، ص ٨٨.

٣١ - المصدر السابق، ص ١٢٣.

٣٢ - حاتم الصكر: ترويض النص، مصدر سابق، ص ١١٢.

٣٣ - انظر: عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة، مصدر سابق، ص ٢٤٥.

34 - Ihab Hassan, "From Postmodernism to Postmodernity: The local Context," **op.cit**

بحث ألقي في المؤتمر الدولي الثاني للنقد، جامعة عين شمس (٢٠٠٠) . p.2

٣٥ - المصدر السابق، ص٣.

٣٦ - المصدر السابق، ص٧.

٣٧ - عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير، مصدر سابق، ص ٢٢ -٢٣.

٣٨ - المصدر السابق، ص ٢٧-٢٨.

٣٩ - محمد عناني: المصطلحات الأدبية، مصدر سابق، ص ١٣٥.

٤٠ - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص، الطبعة الثالثة (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢)، ص ١٦٧.

٤١ - محمد مفتاح: «مدخل إلى قراءة النص الشعري: المفاهيم معالم»، فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول (صيف ١٩٩٧)، ص ٢٤٨ - ٢٦٧.

٤٢ - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، مصدر سابق، ص ١١.

43 - Robert Scholes, Structuralism in literature: An Introduction (New Haven and London: Yale UP., 1971).P.22.

الجزء الثاني

مدخل

١ - ميخائيل نعيمه: الغربال، مصدر سابق، ص٤٢.

٢ - المصدر السابق، ص ٤٣.

٣ - عبدالعظيم أنيس ومحمود أمين العالم: في الثقافة المصرية، ط٣ (القاهرة، دار الثقافة الجديدة، ١٩٨٩)، ص ٣٩.

٤ - المصدر السابق، ص ٤٠.

٥ - آلان تورين: نقد الحداثة، مصدر سابق، ص ٢٧٠.

٦ ـ عباس العقاد: «الوجودية: الجانب المريض منها»: بين الكتاب والناس، (القاهرة، ١٩٥٢)، ص ٢٠.
٧ ـ إلياس خوري: «الذاكرة المفقودة»، مصدر سابق، ص ٢٥.
٨ ـ سامي سويدان: جسور الحداثة المعلقة، مصدر سابق، ص ١٣.
٩ ـ يوسف الخال: «نحن والعالم الحديث»، الحداثة في الشعر(بيروت، ١٩٧٨) ص٥.
١٠ ـ شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية، مصدر سابق، ص١٣.
١١ ـ مصطفى ناصف: النقد العربي: نحو نظرية ثانية (الكويت: عالم المعرفة، ٢٠٠٠)، ص٢٢.
١٢ ـ المصدر السابق، ص ١٤.
١٣ ـ الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي (بيروت، المركز الثقافي، ١٩٩٠)، ص ٦٦.
١٤ـ المصدر السابق، ص ١٦٩ ـ ١٧٠.
١٥ ـ المصدر السابق، ص ١٧٣.
١٦ ـ شكري عياد: اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي (القاهرة، ١٩٨٨)، ص٩.
١٧ ـ جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، مصدر سابق، ص ٤٨.
١٨ ـ المصدر السابق، ص ١١٣ ـ ١١٤.
١٩ ـ جابر عصفور: « مقدمة»، مفهوم الشعر، مصدر سابق، ص ٩.
٢٠ ـ المصدر السابق، ص ١٣.
٢١ ـ عز الدين إسماعيل: « أما بعد»، فصول، العدد الأول، المجلد السادس (أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر ١٩٨٥)، ص٤.
٢٢ ـ محمد عابد الجابري: نحن والتراث: قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٢)، ص ١٦.
٢٣ ـ جابر عصفور: « مقدمة»، قراءة التراث النقدي، مصدر سابق، ص ١٤.
٢٤ ـ عبدالسلام المسدي: التفكير اللساني في الحضارة العربية (تونس، ١٩٨١)، ص ١٢ ـ ١٣.
٢٥ ـ حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب (تونس، ١٩٨١)، ص ١١.
٢٦ ـ عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير، مصدر سابق، ص ٢٢٨ ـ ٢٢٩.
٢٧ ـ حامد أبو أحمد: نقد الحداثة، مصدر سابق، ص ٧٣ ـ ٧٤.
٢٨ ـ جابر عصفور: «مقدمات منهجية»، قراءة التراث النقدي، مصدر سابق، ص ١١٤.
٢٩ ـ محمد سالم ولد محمد الأمين: « مفهوم الحجاج عند «بيرلمان» وتطوره في البلاغة المعاصرة»، عالم الفكر، المجلد الثامن والعشرون، العدد الثالث (يناير/مارس ٢٠٠٠)، ص٩٣.
٣٠ ـ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: (استراتيجية التناص)، ط٢ (الدار

البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٦)، ص ١٤ ـ ١٥.
٣١ ـ سيد البحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، مصدر سابق، ص ١١٤.
٣٢ ـ شكري عزيز الماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد، مصدر سابق، ص ٢٠.
٣٣ ـ المصدر السابق، ص ٢١.
٣٤ ـ شكري عياد: دائرة الإبداع: مقدمة في أصول النقد (القاهرة: دار إلياس العصرية، ١٩٨٦) ، ص ٨٢.
٣٥ ـ المصدر السابق، ص ٦.
٣٦ ـ أحمد طاهر حسنين: «حول روافد النقد الأدبي عند العرب: نظرة تحليل وتأصيل»، فصول، العدد الأول، مجلد ٦ (أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر ١٩٨٥)، ص ١٢.
٣٧ ـ محمد مندور: في الأدب والنقد، (القاهرة، ١٩٥٢) ، ص ١٠٤ ـ ١٠٥.

(١١)

1 - "Theory", in London Dictionary of Contemporary English, ect. 1995.
٢ ـ علي عزت: الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب، ط١ (القاهرة: شركة أبو الهول للنشر، ١٩٩٦)، ص١.
3 - Jonathan Culler, Literary Theory, op. cit., p. 60 -61.
٤ ـ جوناثان كللر: فرديناند دي سوسير: (أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات)، ترجمة، عز الدين إسماعيل (القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ٢٠٠٠)، ص ٧٢.
٥ ـ عز الدين إسماعيل: «مقدمة المترجم»، المصدر السابق، ص ١٠.
٦ ـ علي عزت: الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب، مصدر سابق، ص ١.
٧ ـ شكري عياد: اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي (القاهرة، ١٩٨٨)، ص ٤٩.
٨ ـ جوناثان كللر: فرديناند دي سوسير، مصدر سابق، ص ٨١.
٩ ـ انظر المصدر السابق، ٨٠ ـ ٨١.
١٠ ـ عز الدين إسماعيل: « مقدمة المترجم»، فرديناند دي سوسير، مصدر سابق، ص ٤٤.
11- Richard, Superstructucturalism: The Philosophy of Structuralism and Postostructuralism (London & New York: Methuen, 1987), p. 11 -12
انظر: عز الدين إسماعيل، « مقدمة المترجم»، مصدر سابق، ص ١٢.
١٢ ـ جوناثان كللر: فرديناند دي سوسير، مصدر سابق، ص ٨٣.
١٣ ـ المصدر السابق.
١٤ ـ عز الدين إسماعيل: «مقدمة المترجم»، مصدر سابق، ص ١٨ ـ ١٩. الإحالة داخل

سطور عز الدين إسماعيل إلى:

Jorge Larrin, The Concept of Ideolog (London, Hutchinson, 1979),p. 131.

١٥ ـ شكري عياد: اللغة والإبداع، مصدر سابق، ص ٤٩.

16 - Jonathan Culler, Literary Theory, op. cit., p. 58

17 - Ferdinand De Saussure, Course in General Linguistcs (London: Collins, 1974), p. 112.

١٨ ـ عز الدين إسماعيل: «مقدمة المترجم» فرديناند دي سوسير، مصدر سابق، ص ٣٠.

١٩ ـ شكري عياد: اللغة والإبداع، مصدر سابق، ص ٤٦.

٢٠ ـ ورد في شكري عياد: اللغة والإبداع، مصدر سابق، ص ٤٦ ,J.R. Palmer Semantics: a New Outline انظر المصدر السابق.

٢١ ـ المصدر السابق، ص ٤٦ ـ ٤٧.

٢٢ ـ جابر عصفور: «مقدمات منهجية» قراءة التراث النقدي، مصدر سابق، ص ١٠٩ ـ ١١٠.

٢٣ ـ محمد عابد الجابري: «اللفظ والمعنى في البيان العربي» فصول، العدد الأول، مجلد ٦ (أكتوبر/ نوفمبر / ديسمبر ١٩٨٥)، ص ٤٠.

٢٤ ـ محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ط١ (القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٤)، ص ٣٢٦.

٢٥ ـ محمد عابد الجابري: «اللفظ والمعنى في البيان العربي»، مصدر سابق، ص ٢٦ ـ ٢٧.

٢٦ ـ المصدر السابق، ٢٢ ـ مأخوذ من: الزجاجي، الإيضاح في علل النحو، تحقيق مازن المبارك (بيروت، دار النفائس، ١٩٨٢)، ص٨٩.

٢٧ ـ محمد عناني: المصطلحات الأدبية، مصدر سابق، ص ٧١.

٢٨ ـ محمد مندور: في الميزان الجديد، مصدر سابق، ص ١٤٧.

٢٩ ـ محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ط٣ (القاهرة، د. ت)، ص ٣٢٦.

٣٠ ـ صلاح رزق: أدبية النص (القاهرة: دار الثقافة العربية، ١٩٨٩)، ص ١٠.

٣١ ـ الجاحظ: الحيوان، ج١، تحقيق عبدالسلام محمد هارون (القاهرة: الحلبي ١٩٤٨)، ص ٣١.

٣٢ ـ الجاحظ: البيان والتبيين، ج١ (القاهرة،المطبعة التجارية، ١٩٤٧)، ص ٩٠.

٣٣ ـ المصدر السابق، ص ٨١.

٣٤ ـ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة (بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٩٨١) ص ٣٤٤.

35 - Robert Scholes, Stucturalism in Literature, op. cit.p.14 - 15.

٣٦ـ الإمام عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة: في علم البيان، صححها وعلق عليها

محمد رشيد رضا، ط٦ (القاهرة: مكتبة محمد علي صبيح، ١٩٥٩)، ص٢ (فاتحة).

٣٧ ـ أحمد مطلوب: عبدالقاهر الجرجاني: بلاغته ونقده (الكويت: وكالة المطبوعات، ١٩٧٣)، ص ٣٤ ـ ٣٥.

٣٨ ـ المصدر السابق، ص٥٦.

٣٩ ـ ورد في المصدر السابق، ص ٥٣.

٤٠ ـ الجاحظ: الحيوان، ج٣، تحقيق عبدالسلام هارون (القاهرة: مصطفى البابي الحلبي، ١٩٤٨)، ص ١٣١ ـ ١٣٢.

٤١ ـ محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، مصدر سابق، ص ص ٢٤٨ ـ ٢٤٩.

٤٢ ـ الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب النقدي البلاغي، مصدر سابق، ص ٥٠.

٤٣ ـ ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٢)، ص ٦٦.

٤٤ ـ المصدر السابق، ص ٧٣.

٤٥ ـ المصدر السابق، ص ٧٧.

٤٦ ـ المصدر السابق، ص ٦٤.

٤٧ ـ بيان إعجاز القرآن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبدالقاهر، تحقيق محمد خلف الله أحمد ومحمد مندور و زغلول سلام (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٦)، ص ٣٦ ـ ٣٧.

٤٨ محمد عابد الجابري: «اللفظ والمعنى في البيان العربي»، مصدر سابق، ص ٤٠.

٤٩ ـ القاضي عبدالجبار: المغني في أبواب التوحيد والعدل، ج١٦، تحقيق أمين الخولي (القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٠)، ص ١٩٩.

٥٠ ـ محمد خلف الله أحمد: من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، ط٢ (القاهرة، ١٩٧٠)، ص١٠٧.

٥١ ـ الإمام عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز (في علم المعاني)، تحقيق محمد عبده ومحمد الشنقيطي، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا (بيروت: دار المعرفة للطباعة، ١٩٧٨)، ص٣.

٥٢ ـ المصدر السابق، ص ٣٥ ـ ٣٦.

٥٣ ـ المصدر السابق، ص ٣٠٨ ـ ٣٠٩.

٥٤ ـ المصدر السابق، ص ٣٣.

٥٥ ـ المصدر السابق، ص٥٥.

٥٦ ـ مصطفى ناصف: النقد العربي: نحو نظرية ثانية، مصدر سابق، ص ٢٨.

٥٧ ـ عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص ٤٠٥.

٥٨ ـ المصدر السابق: «مقدمته»، ص: ت.

٥٩ ـ المصدر السابق ص ٢٣ ـ ٢٤.
٦٠ ـ محمد عابد الجابري: «اللفظ والمعنى في البيان العربي»، مصدر سابق، ص ٢٣.
٦١ ـ ورد في المصدر السابق، ص ٢٣.
٦٢ ـ عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص ٦٥.
٦٣ ـ المصدر السابق، ص ٣٢٠ ـ ٣٢١.
٦٤ ـ شكري عياد: اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، مصدر سابق، ص٤٩.
٦٥ ـ عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، مصدر سابق ، ص ٢٥.
٦٦ ـ كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي للرماني والخطابي وعبدالقاهر، مصدر سابق، ص ٢٦ ـ ٢٧.
٦٧ـ محمد عابد الجابري: اللفظ والمعنى في البيان العربي، مصدر سابق، ص٤١.
٦٨ ـ الخطابي: بيان إعجاز القرآن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبدالقاهر، مصدر سابق، ص ٢٦ ـ ٢٧ .
٦٩ ـ الباقلاني: في إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧)، ص ١٨٤.
٧٠ ـ عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير، مصدر سابق، ص ٤٠.
٧١ ـ ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، جـ١، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد (القاهرة، ١٩٣٩)، ص ١٤.
٧٢ ـ عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص٣٨.
٧٣ ـ ورد في: محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي، مصدر سابق، ص ٢٩٣.
٧٤ ـ الإمام عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة: في علم البيان، صححها وعلق عليها محمد رشيد رضا، ط٦ (القاهرة: مكتبة محمد علي صبيح، ١٩٥٩)، ص ٣٠٠.
٧٥ ـ الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، مصدر سابق، ص١٠٨.
٧٦ ـ عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص٤٠.
٧٧ـ الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق وشروح عبدالسلام هارون (القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٨)، ١/٧٨.
٧٨ ـ المصدر السابق، ١/٧٩ ـ ٨٠.
٧٩ ـ شكري عياد: اللغة والإبداع، مصدر سابق، ١١٧.
٨٠ ـ عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص ٤٠ ـ ٤١.
٨١ ـ المصدر السابق، ص ٤٥.
٨٢ ـ انظر: محمد عبدالمطلب: « مفهوم ل/العلامة في التراث»، فصول، العدد الأول، مجلد٦ (أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر ١٩٨٥)، ص٦٧.
٨٣ ـ السكاكي: مفتاح العلوم ص٧٠.

٨٤ ـ عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص ١٠٩ـ١١١.
٨٥ ـ عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة ، مصدر سابق، ص ٣٦٩.
٨٦ ـ عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ، مصدر سابق ، ص ٣٣٠.
٨٧ ـ محمد عابد الجابري: « اللفظ والمعنى في البيان العربي»، مصدر سابق، ص ٢٩.
٨٨ ـ عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٨٠ ـ ٢٨١.
٨٩ ـ المصدر السابق، ٢٨١ ـ ٢٨٢.
٩٠ ـ شوقي ضيف: في الأدب والنقد، مصدر سابق، ص ٦٥.
٩١ ـ الجاحظ: الحيوان، جـ٣، مصدر سابق، ص ١٢١ ـ ١٢٢.
٩٢ ـ أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، جـ٤ (القاهرة: دار الشعب، ١٩٦٩)، ص ١٢٥٠. ورد في صلاح رزق: أدبية النص، مصدر سابق، ص ٨٧ ـ ٨٨.
٩٣ ـ أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، بيروت: (دار الكتب العلمية، ١٩٨١)، ص ٧١.
٩٤ ـ محمد زكي العشماوي: قضايا النقد بين القديم والحديث، مصدر سابق ص٢٥٢.
٩٥ ـ محمد عابد الجابري: « اللفظ والمعنى في البيان العربي»، مصدر سابق، ص٢٨.
٩٦ ـ عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص ١٩٦.
٩٧ ـ محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، مصدر سابق، ص ٢٨٩.
٩٨ ـ عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص ٤٠٧.
٩٩ ـ المصدر السابق، ص ٤٠٧.
١٠٠ ـ المصدر السابق، ص ٣٢٠.
١٠١ ـ المصدر السابق، ص ٤٠٨.
١٠٢ ـ المصدر السابق، ص٢٨٥.
١٠٣ ـ المصدر السابق، ص ٤٠٨.
١٠٤ ـ المصدر السابق، ص ٣١٩ ـ ٣٢٠.
١٠٥ ـ المصدر السابق، ص ٣٢٠.
١٠٦ ـ المصدر السابق، ص ٤٤.
١٠٧ ـ عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة، مصدر سابق، ص ٢٧٠ ـ ٢٧١.
١٠٨ ـ عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص ٢٢٨١ ـ ٢٢٨٢.
١٠٩ ـ المصدر السابق، ص ١٠٨.
١١٠ ـ عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص ٣٤٩ ـ ٣٥٠.
١١١ ـ المصدر السابق، ص٥٨.
١١٢ ـ عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة،مصدر سابق، ٣٢٧.

١١٣ ـ المصدر السابق.
١١٤ ـ المصدر السابق، ص ١٢٨.
١١٥ ـ الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، مصدر سابق، ص ٩٥.
١١٦ ـ عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص ٥٥.
١١٧ ـ المصدر السابق، ص٢١٤.
١١٨ ـ المصدر السابق، ص ٢١٤ ـ ٢١٥.
١١٩ ـ الولي محمد: الصورة الشعرية، مصدر سابق، ص ٥٤ ـ ٥٥.
١٢٠ ـ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، مصدر سابق، ص ٤٠.
١٢١ ـ عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص ٥٢.
١٢٢ ـ المصدر السابق، ص ٢٢٠ ـ ٢٢١.
١٢٣ ـ المصدر السابق، ص٢٠٣.
١٢٤ ـ عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص١٢٦.
١٢٥ ـ المصدر السابق، ص١١٢.
١٢٦ ـ المصدر السابق.
١٢٧ ـ أبو يعقوب السكاكي: مفتاح العلوم (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٣)، ص ٣٥٨.
١٢٨ ـ المصدر السابق، ص ١٤٠.
١٢٩ ـ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص٢٣.

(٢)

١ـ أحمد مطلوب: «النقد البلاغي»، مجلة المجمع العلمي العراقي، جـ ٢ـ٢ (بغداد، يونيو ١٩٨٧)، ص ١٩٦.
٢ـ محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، مصدر سابق، ص ١٠.
٣ـ أحمد درويش: التراث النقدي: قضايا ونصوص (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٨)، ص٧.
٤ـ جابر عصفور: قراءة محدثة في ناقد قديم: ابن المعتز، فصول، العدد الأول، مجلد ٦ (أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر ١٩٨٥)، ص ١٠١.
٥ـ جابر عصفور: مفهوم الشعر، مصدر سابق، ص٩١.
٦ـ محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، مصدر سابق،

ص ٣٤٢.

7 - Ian Richard Netton, Al - Farabi and His School (London and New York: Routledge, 1992), p.32.

٨ـ شكري عياد: تحقيق وترجمة كتاب أرسطو طاليس في الشعر (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣)، ص ٤١١.

٩ـ المصدر السابق، ص٤١٤.

١٠ـ محمد عابد الجابري: «اللفظ والمعنى في البيان العربي»، مصدر سابق، ص ٤٤ ـ ٤٥.

١١ـ عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص ٣٧ ـ٣٨.

١٢ـ المصدر السابق، ص ٦٠.

١٣ـ المصدر السابق، ص ٨٣.

١٤ـ محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي، مصدر سابق، ص ٢٧٧.

15 - Jonathan Culler, Literary Theory, Op.cit, p. 29.

١٦ـ محمد عابد الجابري، «اللفظ والمعنى في البيان العربي»، مصدر سابق، ص ٢٨.

١٧ـ محمد سالم ولد محمد الأمين: «مفهوم الحجاج عند بيرلمان، وتطوره في البلاغة المعاصرة»، مصدر سابق، ص ٥٥.

١٨ـ شكري عياد: اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، مصدر سابق، ص ٦.

١٩ـ محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، مصدر سابق، ص ٣١٩.

٢٠ـ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي (بيروت: دار الكتب العلمية، د ت)، ص ٦٤.

٢١ـ جابر عصفور: مفهوم الشعر، مصدر سابق، ص ٩٣.

٢٢ـ المصدر السابق.

٢٣ـ أدونيس: مقدمة الشعر العربي، دار العودة، ص ١٠٨.

٢٤ـ ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام (القاهرة: المكتبة التجارية، ١٩٦٥)، ص ٣ـ٤.

٢٥ـ جابر عصفور: مفهوم الشعر، مصدر سابق، ص ١٩.

٢٦ـ المصدر السابق، ص ١٢ـ١٣.

٢٧ـ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة (بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٩٨١)، ١٢٤.

٢٨ـ نوال الإبراهيم: «طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني»، فصول، العدد الأول، مجلد ٦ (أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر ١٩٨٥)، ص ٨٢.

٢٩ـ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، مصدر سابق، ص ٧١.

٣٠ـ جابر عصفور: مفهوم الشعر، مصدر سابق، ص ١٦٧.

٣١ـ نوال الإبراهيم: «طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني»، مصدر سابق، ص ٨٣.

٣٢ـ جابر عصفور: مفهوم الشعر ، مصدر سابق، ص ١٥٥.

٣٣ـ صلاح رزق: أدبية النص، مصدر سابق، ص ٧٢.

٣٤ـ نوال الإبراهيم: «طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني»، مصدر سابق، ص ٨٣ ـ ٨٤.
تحال هذه الكلمات، دون تحديد إذا كانت ترجمة حرفية أم لا، إلى:
Bate, Walter Jackon (ed.) Criticism, The Major Texts (New York, 1952),p.5ff.

٣٥ـ عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص ٢٢١.

٣٦ـ المصدر السابق، ص ٢١٩.

٣٧ـ المصدر السابق، ص ٢٧٥ ـ ٢٧٦.

٣٨ـ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، مصدر سابق، ص ٩٢.

٣٩ـ الولي محمد: الصورة الشعرية، مصدر سابق، ص١٣٦.

٤٠ـ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، مصدر سابق ص ٧٧.

٤١ـ زكي نجيب محمود: «تقديم»: شكري عياد، تحقيق وترجمة كتاب أرسطوطاليس في الشعر، مصدر سابق ص (ي).

٤٢ـ طه حسين: «مقدمة» نقد النثر، ط٤ (القاهرة ١٩٣٨)، ص ١٤.

٤٣ـ المصدر السابق، ص ٢٩.

٤٤ـ عبدالرحمن بدوي: ترجمة فن الشعر لأرسطوطاليس: مع شروح الفارابي ابن سينا وابن رشد (بيروت دار الثقافة، ١٩٧٣)، ص ١٧١ ـ ٧٢.

٤٥ـ ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس: في الشعر، تحقيق محمد سليم سالم (القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ١٩٧١)، ص ٦٩.

٤٦ـ شكري عياد: تحقيق وترجمة كتاب أرسطو طاليس في الشعر، مصدر سابق، ص٢٢٣.

٤٧ـ المصدر السابق.

٤٨ـ جابر عصفور: مفهوم الشعر، مصدر سابق، ص ١٠٢.

٤٩ـ عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص ٢٧٥ـ ٢٧٦.

٥٠ـ طه حسين: مقدمة في نقد النثر، مصدر سابق، ص ٣٠.

٥١ـ أحمد مطلوب: عبدالقاهر الجرجاني: بلاغته ونقده (الكويت: وكالة المطبوعات، ١٩٧٣)، ص ٣٠٥.

٥٢ـ شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٥)، ص ١٧٨.

٥٣ـ الولي محمد: الصورة الشعرية، مصدر سابق، ص ١٣٨.

٥٤ـ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، مصدر سابق، ص ٧١.

٥٥- المصدر السابق، ص ١٨-١٩.

٥٦- المصدر السابق، ص ٩٤-٩٥.

٥٧- جابر عصفور: مفهوم الشعر، مصدر سابق: ص ٢٨٩-٢٩٠.

٥٨- عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مصدر سابق ص ١٠١.

٥٩- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مصدر سابق، ص ٢٤

٦٠- شكري عياد: تحقيق وترجمة كتاب أرسطو طاليس في الشعر،مصدر سابق، ص ٢٢٧-٢٢٨.

٦١- عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص ١٩٦-١٩٧.

٦٢- المصدر السابق، ص ٧٠.

٦٣- عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص ٢٧٥-٢٧٦.

٦٤- المصدر سابق، ص ٢٧٥.

٦٥- الولي محمد: الصورة الشعرية، مصدر سابق، ص ١٣٢. لنا وقفة عند ترجمة substantialiste إلى «جوهري» في العربية. فعلى الرغم من أن الكلمة، في الفرنسية والإنجليزية على السواء، تعني: ما يتعلق بالمادة على أساس أن جذرها هو substance، كما تعني أيضا «جوهري» أو حتى أساسي، إلا أن السياق الذي أورده الولي كان يفرض عليه استخدام المعنى الأول حيث يتحدث عن موقفين نقديين متعارضين أحدهما «شكلي»، وبالتالي فلابد أن يكون الثاني «مادي» أو يرتبط بمادة الشعر وليس شكله.

٦٦- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، مصدر سابق، ص ٢٣.

٦٧- المصدر السابق.

٦٨- جابر عصفور: مفهوم الشعر، مصدر سابق، ص ٢٤٧.

٦٩- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، مصدر سابق: ص ١٨ - ١٩.

٧٠- نوال الإبراهيم: «طبيعة الشعر عند القرطاجني»، مصدر سابق، ص ٨٦.

٧١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، مصدر سابق، ص ١١٩.

٧٢- المصدر السابق، ص ٩٩.

٧٣- المصدر السابق، ص ١١٦.

٧٤- جابر عصفور: مفهوم الشعر، مصدر سابق، ص ٢٢١.

٧٥- عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص ٢٣.

٧٦- المصدر السابق، ص٥.

٧٧- صلاح رزق: أدبية النص، مصدر سابق: ص ١١١-١١٢.

٧٨- طه حسين: مقدمة في نقد النثر، مصدر سابق، ص ١٢.

٧٩- عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة: مصدر سابق، ص ١٢٣.

٨٠ ـ مصطفى ناصف: النقد العربي: نحو نظرية ثانية (الكويت، عالم المعرفة، ٢٠٠٠)، ص ١٥٣.
٨١ ـ عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص ١٢١.
82 - Jonathan Culler, Literary Theory, op.cit,p.71.
٨٣ ـ عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص ٢٧٣.
٨٤ ـ عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص ٢٣٦.
٨٥ ـ عباس العقاد وعبدالقادر المازني: الديوان، مصدر سابق، ص ١٧.
٨٦ ـ المصدر السابق، ص ١٨.
٨٧ ـ محمد مندور: الشعر المصري بعد شوقي، ج١ (القاهرة: مكتبة نهضة مصر.) ص ٢٥ ـ ٣٦.
٨٨ ـ العقاد والمازني: الديوان، مصدر سابق، ص ٧١ـ٧٢.
٨٩ ـ جابر عصفور: الصورة الفنية، مصدر سابق، ص ٦٢.
٩٠ ـ الولي محمد: الصورة الشعرية، مصدر سابق، ص ٦٦.
٩١ ـ عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص ٤٧.
٩٢ ـ عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص ٢٣١.
٩٣ ـ المصدر السابق، ص ٢٠٢ـ٢٠٣.
٩٤ـ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، مصدر سابق، ص ٢٣.
٩٥ـ جابر عصفور: مفهوم الشعر، مصدر سابق، ص ٢٨٢.
٩٦ـ محمد عابد الجابري: «اللفظ والمعنى في البيان العربي»، مصدر سابق، ص ٢٩.
٩٧ـ المصدر السابق، ص ٤٤.
٩٨ـ عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص ١٠١.
٩٩ـ المصدرالسابق ص ١٠٣.
١٠٠ـ عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص ٣٤٦.
١٠١ـ عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص١٠١ـ١٠٢.
١٠٢ـ مصطفى ناصف: النقد العربي: نحو نظرية ثانية، مصدر سابق، ص ١٥٧ـ١٥٨.
١٠٣ـ عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص ٢١٠.
١٠٤ـ عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مصدر سابق ١٢١.
١٠٥ ـ المصدر السابق، ص ١٢٢ ـ ١٢٣.
١٠٦ ـ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، مصدر سابق، ص ٩٨ ـ ٩٩.
١٠٧ ـ ابن طباطبا: عيار الشعر، مصدر سابق، ص ١٢١.
١٠٨ ـ عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص ١١٢.
١٠٩ ـ المصدر السابق.

١١٠ ـ المصدر السابق، ص ٢٠١.
١١١ ـ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، مصدر سابق، ص ١٠١.
١١٢ ـ انظر، عبدالعزيز حمودة: فصل «التفكيك والرقص على الأجناب»، المرايا المحدبة، مصدر سابق.
١١٣ ـ عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص ١٥١ ـ ١٥٢.
١١٤ ـ المصدر السابق، ص ١٥٢ ـ ١٥٣.
١١٥ ـ الولي محمد: الصورة الشعرية، مصدر سابق، ص٢٠.
١١٦ ـ المصدر السابق.
١١٧ ـ العقاد والمازني: الديوان، مصدر سابق، ص ١٥٢ ـ ١٥٤.
١١٨ ـ المصدر السابق، ص ١٥٤.
١١٩ ـ توفيق الحكيم: مجلة الثقافة، إبريل ١٩٢٩، ورد في: شكري عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب، مصدر سابق، ص ١٢٦.
١٢٠ ـ أحمد طاهر: «حول روافد النقد الأدبي عند العرب»، مصدر سابق، ص ٦٤.
١٢١ ـ المصدر السابق.
١٢٢ ـ جابر عصفور: مفهوم الشعر، مصدر سابق، ص٤٧.
123 - Ian Richard Netton, Al - Farabi and His School, op. Cit., p. 40.
١٢٤ ـ جابر عصفور: مفهوم الشعر، مصدر سابق، ص ٩٧.
١٢٥ ـ انظر للمؤلف: علم الجمال والنقد الحديث (١٦٩٣)، ط٢، القاهرة: مكتبة الأسرة، ٢٠٠٠.
١٢٦ ـ قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مصدر سابق، ص٣٦.
١٢٧ ـ الولي محمد: الصورة الشعرية، مصدر سابق، ص ٤٩.
١٢٨ ـ شكري عياد: مقدمة في أصول النقد، مصدر سابق، ص ٨٣ ـ ٨٤.
١٢٩ ـ أحمد طاهر: «حول روافد النقد الأدبي عند العرب»، مصدر سابق، ص ١٥.
١٣٠ ـ شكري عياد: تحقيق وترجمة كتاب أرسطو طاليس في الشعر، مصدر سابق، ص ٢٦٧ ـ ٢٦٨.
١٣١ ـ ورد في: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، مصدر سابق، ص ٨٥ ـ ٨٦.
١٣٢ ـ عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص٩.
١٣٣ ـ المصدر السابق.
١٣٤ ـ المصدر السابق، ص٢٠.
١٣٥ ـ المصدر السابق، ص ٧.
١٣٦ ـ عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص٢١٧ ـ ٢١٨.
١٣٧ ـ المصدر السابق، ص ٢١٨.

١٣٨ ـ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، مصدر سابق، ص ٣٢٧.

١٣٩ ـ جابر عصفور: مفهوم الشعر، مصدر سابق، ص ٢٠٨.

١٤٠ ـ المصدر السابق، ص ٢٠٨ ـ ٢٠٩.

١٤١ ـ عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص ٩ ـ ١٠.

١٤٢ ـ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، مصدر سابق، ص ٧٧.

١٤٣ ـ المصدر السابق، ص ٨١.

١٤٤ ـ المصدر السابق، ص ١١٩.

١٤٥ ـ عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص ٢٧٥ ـ ٢٧٦.

١٤٦ ـ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، مصدر سابق، ص ١١٦.

١٤٧ ـ محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، مصدر سابق، ص ٢٤٥.

١٤٨ ـ شكري عياد: تحقيق وترجمة كتاب أرسطو طاليس في الشعر، مصدر سابق، ص ٢٢٠ ـ ٢٢١.

١٤٩ ـ مصطفى ناصف: النقد العربي: نحو نظرية ثانية، مصدر سابق، ص ٢٢٤.

١٥٠ ـ ورد في: محمد مصطفى هدارة: «الأبعاد النظرية لقضية السرقات وتطبيقاتها في النقد العربي القديم»، فصول، العدد الأول مجلد ٦ (أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر ١٩٨٥)، ص ١٢٠.

١٥١ ـ القاضي الجرجاني: الوساطة، ورد في: أحمد مطلوب، عبدالقاهر الجرجاني، مصدر سابق، ص ٢٦٤.

١٥٢ ـ ورد في: محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، مصدر سابق، ص ٢٦٤.

١٥٣ ـ المصدر السابق، ص ٢٦٤ ـ ٢٦٥.

١٥٤ ـ عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص ٢٧١.

١٥٥ ـ الولي محمد: الصورة الشعرية، مصدر سابق، ص ٥٢.

١٥٦ ـ عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص ٢٧٢.

١٥٧ ـ المصدر السابق، ص ٢٧٢ ـ ٢٧٣.

١٥٨ ـ المصدر السابق، ص ٢٧٣.

١٥٩ ـ انظر للمؤلف: المرايا المحدبة، مصدر سابق، ص ٢٦١ ـ ٢٦٢.

160 - Vincent B. Letch, Deconstuctive Criticism: An Advanced Introduction (London: Hutchinson, 1983) p. 160 - 161.

١٦١ ـ عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير، مصدر سابق، ص٣٢١.

١٦٢ ـ مصطفى ناصف: النقد العربي: نحو نظرية ثانية، مصدر سابق.

١٦٣ ـ القاضي الجرجاني: الوساطة، ورد في: أحمد مطلوب: عبدالقاهر الجرجاني، مصدر سابق، ص ١١٦.

١٦٤ ـ جابر عصفور: مفهوم الشعر، مصدر سابق، ص ٩٩.

165 - Geoffrey Hartman (ed.),"Introduction," Deconstruction and Criticism (London, 1979) p. viii.

166 - Jacques Derrida, "Living on: Border Lines," in Deconstruction and Criticism, Ibid.,p. 83- 84.

167 - Mikhalil Bakhtin, Rabelais and His World, trans. H. Iswolsky (Bloomington, Indiana UP 1984),p317

١٦٨ ـ ابن طباطبا: عيار الشعر، مصدر سابق، ص ٢٠.

١٦٩ ـ الجاحظ: البيان والتبيين، مصدر سابق، جـ١، ص١٣٥.

١٧٠ ـ شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية، مصدر سابق، ص ٢٠٩ ـ ٢١٠.

١٧١ ـ جابر عصفور: « قراءة محدثة في ناقد قديم: ابن المعتز»، فصول، العدد الأول، مجلد ٦ (أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر ١٩٨٥)، ص ١١١.

١٧٢ ـ ابن طباطبا: عيار الشعر، مصدر سابق، ص ٤١ ـ ٤٢.

١٧٣ ـ جابر عصفور: مفهوم الشعر، مصدر سابق، ص١٦٦.

١٧٤ ـ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، مصدر سابق، ص ٣٧.

١٧٥ ـ المصدر السابق، ص ٣٦.

١٧٦ ـ عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص ٣٢٤.

١٧٧ ـ المصدر السابق.

١٧٨ ـ محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، مصدر سابق، ص ٢٤٨ ـ ٢٤٩.

١٧٩ ـ صلاح رزق: أدبية النص، مصدر سابق، ص ٢٠.

١٨٠ ـ ابن طباطبا: عيار الشعر، مصدر سابق، ص١١.

١٨١ ـ جابر عصفور: مفهوم الشعر، مصدر سابق، ص ٣٣ ـ ٣٤.

١٨٢ ـ ابن طباطبا: عيار الشعر، مصدر سابق، ص ٨.

١٨٣ ـ قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مصدر سابق، ص ١٤.

١٨٤ ـ عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص ٣٢٤.

١٨٥ ـ المصدر السابق، ص ٤٠.

المؤلف في سطور

د. عبدالعزيز حموده

* حصل على درجتي الماجستير والدكتوراه في الأدب الإنجليزي من جامعة كورنيل الأمريكية عامي ١٩٦٥و١٩٦٨.
* يعمل حاليا أستاذا للأدب الإنجليزي بكلية الآداب - جامعة القاهرة، ونائب رئيس جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا.
* سبق له أن شغل مناصب: عميد الدراسات العليا بجامعة الإمارات، ومستشار مصر الثقافي لدى الولايات المتحدة، وعميد كلية الآداب - جامعة القاهرة، ورئيس قسم اللغة الإنجليزية بها.
* له عدد من الدراسات من بينها: علم الجمال والنقد الحديث، المسرح السياسي، البناء الدرامي، المسرح الأمريكي، الحلم الأمريكي، المرايا المحدبة (عالم المعرفة - العدد ٢٣٢، إبريل ١٩٩٨).
* قدم له المسرح المصري: الناس في طيبة، ليلة الكولونيل الأخيرة، الرهائن، الظاهر بيبرس، المقاول.



ما العولمة

الاقتصاد العالمي وإمكانات التحكم

تأليف: بول هيرست
جراهام طومبسون
ترجمة: د. فالح عبد الجبار